

**FORMAS MODERNAS EM JARDINS PITORESCOS.  
AS CASAS E OS PLANOS DE OSWALDO BRATKE  
PARA O MORUMBI DOS ANOS 1950.**

Anderson Dall'Alba

Anderson Dall’Alba

**FORMAS MODERNAS EM JARDINS PITORESCOS.  
AS CASAS E OS PLANOS DE OSWALDO BRATKE  
PARA O MORUMBI DOS ANOS 1950.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPAR-UFRGS) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura.

Área de concentração: Teoria, História e Crítica da Arquitetura.

Orientador: Prof. Dra. Cláudia Piantá Costa Cabral.

Porto Alegre

2017



Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho por meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Assinatura:

E-mail: dallalba.anderson@gmail.com

#### CIP - Catalogação na Publicação

Dall'Alba, Anderson

Formas modernas em jardins pitorescos. As casas e os planos de Oswaldo Bratke para o Morumbi dos anos 1950. / Anderson Dall'Alba. -- 2017.

229 f.

Orientadora: Cláudia Piantá Costa Cabral.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Arquitetura Moderna. 2. Oswaldo Bratke. 3. Habitação Unifamiliar. 4. Subúrbios-ajardinados. I. Piantá Costa Cabral, Cláudia, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

À Cláudia Piantá Costa Cabral, minha orientadora, por ter me acompanhado neste trabalho, conduzindo-o com atenção nas diversas etapas que envolveram sua elaboração. Obrigado por ter me apresentado a pesquisa com entusiasmo e competência a mim inspiradores, e pelas oportunidades que me apontou e ofereceu durante o curso.

Ao Carlos Eduardo Dias Comas e ao Horácio Torrent, pelos apontamentos na banca de qualificação, que muito contribuíram ao desenvolvimento desta pesquisa.

À Mônica Junqueira de Camargo, estudiosa da trajetória profissional de Bratke, por ter me incentivado, ainda na etapa inicial, a realizar este trabalho.

À Gisele Ferreira de Brito, pela disponibilidade e atenção a mim dispensadas durante as consultas à coleção de Bratke no Acervo de Projetos da FAUUSP.

Ao Jorge Abou Assali e ao Marcos Antônio Alves Ferreira, funcionários do Arquivo Municipal da Prefeitura de São Paulo, pelas pesquisas recorrentes aos projetos de Bratke, e por terem sempre me recebido com bom humor e paciência.

Ao Roberto Bratke, pela conversa gentil sobre a vida e obra de seu pai, em que se prontificou a esclarecer certas questões específicas aqui abordadas.

À CAPES, por ter contribuído com os recursos necessários à realização desta pesquisa.

Aos meus pais, Lúcia e Clair Dall'Alba, e à minha irmã Rúbia, pelo apoio incondicional. Obrigado por me acompanharem com interesse e por estarem sempre presentes.



## RESUMO

Na historiografia da Arquitetura Moderna, o arquiteto paulista Oswaldo Bratke é normalmente mencionado por sua produção residencial. Entre os seus projetos mais destacados, as casas por ele projetadas, ao longo dos anos 1950, no distrito do Morumbi, em São Paulo, foram reconhecidas, em âmbito nacional e internacional, como contribuições importantes à Arquitetura Moderna Brasileira. Contudo, é menos conhecido que tais residências estavam vinculadas ao modo como Bratke imaginou a ocupação daquela parcela da cidade, cujo desenvolvimento ocorreu, simultaneamente, com a participação ativa do arquiteto em planos específicos de urbanização para alguns bairros. No quadro historiográfico consolidado, o panorama da obra de Bratke já foi levantado nos trabalhos abrangentes de Camargo (1995, 2000) e Segawa e Dourado (1997; 2012 2. ed.). No entanto, esta dissertação considera que os projetos por ele realizados no Morumbi ainda merecem maior atenção, e busca discuti-los a partir de uma análise conjunta, que forneça subsídios para melhor entender suas relações e, sobretudo, as soluções adotadas na concepção das casas. Em síntese, o material elaborado neste estudo complementa a documentação que já existe, mas tem como objetivo principal contribuir para ampliar a compreensão da arquitetura moderna de Oswaldo Bratke.



## **ABSTRACT**

In the history of Modern Architecture, the Paulista architect Oswaldo Bratke is generally mentioned by his residential works. Among his most highlighted projects, the houses designed by him, throughout the 1950s, in the district of Morumbi, in São Paulo, were recognized, nationally and internationally, as important contributions to Modern Brazilian Architecture. However, it is less known that such residences were linked to the way in which Bratke imagined the occupation of that part of the city, which has developed, simultaneously, with the active participation of the architect in specific urbanization plans for some neighborhoods. In the consolidated historiographical field, the panorama of Bratke's work has already been documented in the comprehensive researches and publications of Camargo (1995, 2000) and Segawa and Dourado (1997, 2012 2. ed.). However, this dissertation considers that Bratke's designs to Morumbi still deserve more attention, and it seeks to discuss them from a joint analysis, which can provide subsidies to a better understanding of their relations and, above all, of the solutions adopted by him in the designs of the houses. In summary, the material elaborated in this study complements the documentation that already exists, but its main objective is to contribute to broadening the understanding of Bratke's modern architecture.



## RESUMEN

En la historia de la Arquitectura Moderna, el arquitecto paulista Oswaldo Bratke es generalmente mencionado por sus obras residenciales. Entre sus proyectos más destacados, las casas diseñadas por él, durante los años 1950, en el distrito de Morumbi en São Paulo, han sido reconocidos, a nivel nacional e internacional, como contribuciones importantes a la Arquitectura Moderna Brasileña. Sin embargo, es menos conocido que tales residencias estuvieran relacionadas con la forma en que Bratke imaginó la ocupación de esa parte de la ciudad, que se ha desarrollado, simultáneamente, con la participación activa del arquitecto en planes específicos de urbanización para algunos barrios. En el campo historiográfico consolidado, el panorama de la obra de Bratke ya ha sido documentado en las investigaciones y publicaciones de Camargo (1995, 2000) y Segawa y Dourado (1997, 2012 2 ed.). Sin embargo, esta tesis considera que los proyectos de Bratke para el Morumbi aún merecen mayor atención, y trata de discutirlos a partir de un análisis conjunto, que puede proporcionar subsidios para una mejor comprensión de sus relaciones y, sobre todo, de las soluciones adoptadas por él en los proyectos de las casas. En resumen, el material elaborado en este estudio complementa la documentación que ya existe, pero su principal objetivo es contribuir a ampliar la comprensión de la arquitectura moderna de Oswaldo Bratke.





# SUMÁRIO

13    **INTRODUÇÃO**

39    **UM ENSAIO NA SERRA DA MANTIQUEIRA**

41    A trajetória de experimentação de Oswaldo Bratke  
(1907-1997)

61    **O MORUMBI DOS SUBÚRBIOS-JARDINS**

63    A cidade se transforma. São Paulo, modernização  
e suburbanização na primeira metade do século XX

81    A (sub)urbanização do Morumbi

105   **AS RESIDÊNCIAS**

107   Residência Morumbi (1951-1953)

129   Residência Oscar Americano (1952-1954)

149   Residência Joly (1953-1954)

159   Residência Arturo Profili (1954-1957)

169   Residência Paulo Nogueira Neto (1958-1960)

181   **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

183   O subúrbio ajardinado moderno  
como reduto de uma utopia burguesa

189   Formas modernas em jardins pitorescos

197   **FONTES DAS ILUSTRAÇÕES**

213   **REFERÊNCIAS**

225   **ANEXOS**



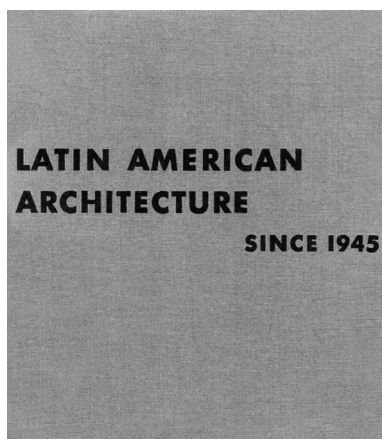


Figura 01. Capa do catálogo  
*Latin American Architecture since 1945*.

## INTRODUÇÃO

Na década de 1950, os catálogos *Latin American Architecture since 1945* (1955), de Henry-Russel Hitchcock, e *Modern Architecture in Brazil* (1956), de Henrique Mindlin, incluem a Residência Morumbi, projetada por Oswaldo Bratke (Botucatu-São Paulo, 1907-1997), entre as obras significativas de arquitetura moderna nos cenários latino-americano e brasileiro, respectivamente. Desenhada para a própria família, em 1951, a casa é considerada por historiadores e críticos como um ponto de inflexão na trajetória do arquiteto, que até então era marcada por um número expressivo de obras ecléticas (CAMARGO, 2000, p. 106 e SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 110).

Na carreira de Bratke, a Residência Morumbi foi a primeira entre uma série de casas por ele projetadas, ao longo dos anos 1950, em uma mesma região de São Paulo. Mais especificamente, a partir dela, o arquiteto concebeu as residências Oscar Americano (1952), Joly (1953), Arturo Profili (1954) e Paulo Nogueira Neto (1958), todas construídas em dois bairros que hoje integram o distrito do Morumbi, na época uma zona suburbana da cidade ainda em início de ocupação<sup>1</sup>. À exceção da última, construída no Jardim Guedala, as outras residências integraram o bairro Paineiras do Morumbi, que, não por coincidência, também foi delineado por Oswaldo Bratke (CAMARGO, 2000, p. 121). Ainda que o arquiteto tenha projetado apenas este último, a urbanização dos dois bairros, no início dos anos 1950, ocorreu paralelamente à construção das casas, e seguiu como padrão o modelo dos subúrbios ou bairros-jardins implantados em São Paulo a partir da década de 1910.

1. Popularmente, o Morumbi também é tratado como bairro. No entanto, para evitar ambiguidades de interpretação, este trabalho adota a definição atual da Prefeitura de São Paulo, que trata o Morumbi como um distrito composto por 17 bairros, entre eles o Paineiras do Morumbi e o Jardim Guedala (PONCIANO, 2001, p. 144).

Além das publicações da Residência Morumbi nos catálogos canônicos da historiografia da arquitetura moderna (Fig. 02), as casas foram divulgadas extensivamente em periódicos nacionais relevantes no decorrer dos anos 1950. De maneira geral, boa parte das matérias dedicadas aos projetos destacam, de uma forma ou outra, a correspondência entre a arquitetura das residências e o seu contexto de inserção, ou ainda, a franca relação que elas estabeleceram com a paisagem à sua volta.

Em um breve comentário sobre a Residência Morumbi, Hitchcock (1955, p. 174, tradução nossa) sublinhou:

*“Duas coisas são especialmente impressionantes em relação a esta casa: por um lado, a sua geometria estritamente ordenada dentro de um quadro visível de suportes e lajes em concreto armado; por outro, a notável falta de defesas contra o mundo exterior que a distingue da maioria das casas latino-americanas, antigas ou novas.”*<sup>2</sup>

Já os textos nas páginas de Mindlin (1956, p. 58-61), do catálogo suíço de Winkler (1955, p. 200-203), e das revistas *Módulo* (1955, n. 1, p. 34-35), *Arquitetura e Engenharia* (1955, n. 34, p. 14-17), *Habitat* (1953, n. 10, p. 41-44) e *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1953, n. 49, p. 50-51), onde a moradia de Bratke também foi publicada, descrevem essencialmente as inovações construtivas do projeto: cobertura em laje plana, estrutura independente e flexibilidade na disposição das divisórias internas. Ainda assim, tanto os catálogos quanto os periódicos ilustram fartamente a residência através de fotografias que geralmente a apresentam desde os amplos jardins circundantes (Fig. 03).

No mesmo período, a revista *AD Arquitetura e Decoração* também publicou a Residência Morumbi (1954, n. 5, n. p.) e, logo na sequência, a Residência Oscar Americano (1954, n. 12, n. p.). Em ambas as matérias, não estranha o fato de que tanto o título quanto o texto que acompanham os projetos sejam exatamente os mesmos, uma vez que as residências guardavam estreitas semelhanças entre si. Cabível, assim, às duas casas, o conteúdo

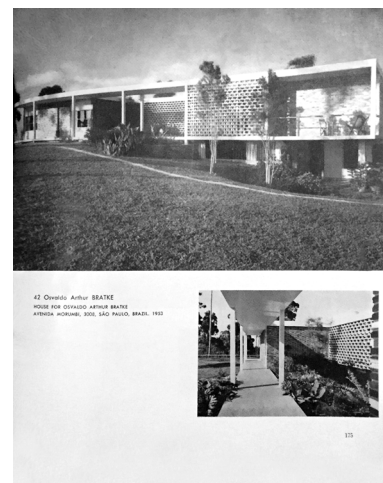


Figura 02. Residência Morumbi. Página do catálogo de Hitchcock (1955).

2.  
*“Two things are especially striking about this house: on the one hand its highly ordered geometry within the visible frame of ferro-concrete supports and slabs; on the other hand its apparent lack of those defences against the outer world which close in most Latin American houses, old or new.”*



Figura 03. Detalhe da Residência Morumbi. Página do catálogo de Winkler (1955).



“o ponto de vista do arquiteto foi exatamente integrar exterior e interior num todo inseparável”, sugerindo, por fim, que a casa e o jardim formariam um “*binômio perfeito*” (Fig. 06).

Contudo, apesar das frequentes menções à paisagem que circundava as casas, nem os catálogos, nem os periódicos apresentam ou analisam o seu entorno. O material até então publicado se resume a plantas baixas, onde inexistia qualquer ideia de implantação ou desenhos mais completos que permitam um melhor entendimento dos edifícios. Mais curioso é o fato de que, nessas publicações, não há qualquer menção aos projetos de urbanização que Bratke idealizou para alguns bairros do Morumbi a partir do final da década de 1940<sup>4</sup>. Há, assim, uma certa superficialidade nas descrições, pois é bem sabido que a desconexão entre projeto e entorno no mínimo limita a profundidade da análise. Esta dissertação pressupõe uma relação mais complexa entre a arquitetura das residências e a paisagem à sua volta, que somente pode ser compreendida mediante a inserção dos projetos em contexto<sup>5</sup>. Pretende-se, aqui, explorar os vínculos entre os projetos das casas e o projeto de urbanização previsto por Bratke para o bairro Paineiras do Morumbi, que é representativo do padrão de ocupação adotado em praticamente todo o distrito. Para tanto, propõe-se o reconhecimento, o estudo e a montagem sequencial dos projetos, a fim de melhor compreender os procedimentos que Bratke adotou na concepção das residências.

O panorama da obra de Bratke já foi recuperado nas pesquisas de Camargo (1995, 2000) bem como na publicação de Segawa e Dourado (1997, 2012 2. ed.), que constituem o corpo bibliográfico fundamental até então produzido sobre o arquiteto. No entanto, os projetos por ele realizados no Morumbi ainda merecem uma maior atenção. O material compilado e elaborado neste trabalho amplia a documentação existente, e pretende, a partir de análises detalhadas, avançar no entendimento da arquitetura moderna de Oswaldo Bratke. Nesse sentido, busca-se reconhecer os projetos do bairro e das casas em conjunto, tomando-os como exemplares do modo como Bratke entendia a urbanização do Morumbi no início dos anos 1950.



Figura 06. Residência Paulo Nogueira Neto. Página da revista *Casa e Jardim* (1966).

4. Além do bairro Paineiras do Morumbi, Bratke delineou, na sequência, o bairro Jardim Leonor, parte do distrito Vila Andrade e o bairro Vila Suzana (CAMARGO, 2000, p. 126).

5. É importante definir com precisão o significado de “paisagem” adotado no trabalho, considerando-se a multiplicidade e a complexidade de sentidos que o termo abrange conforme as múltiplas disciplinas que envolve. Em termos semânticos, “paisagem”, para os fins aqui pretendidos, refere-se simplesmente à natureza imediata, ainda não alterada pela ação humana, ou ao paisagismo desenhado de jardins. Tal definição, entre as muitas, a mais simples, e normalmente tomada como senso comum, foi melhor explicada por Ritter (1997, p. 63 apud BARTALINI, 2013, p. 39), que a justifica como um “*órgão específico*” para remeter a aspectos essencialmente visuais, ou seja, conferir à natureza uma determinada “*presença estética*”.



## ESTADO DA ARTE

6. Alguns trabalhos apontam que a casa teria sido construída em 1951. Contudo, o projeto de aprovação encontrado no arquivo municipal da Prefeitura de São Paulo data de junho do mesmo ano, o que indica que a residência não teria sido finalizada antes de 1953, como sugerem os catálogos de Hitchcock (1955) e Mindlin (1956).

As primeiras publicações que mencionam ou comentam a obra moderna de Oswaldo Bratke ocorreram logo após a construção da sua residência no Paineiras do Morumbi, em 1953<sup>6</sup>. A partir de então, sua produção foi divulgada tanto em periódicos nacionais e internacionais quanto em alguns dos catálogos canônicos da historiografia da arquitetura moderna, como os de Hitchcock (1955, p. 174-175) e Mindlin (1956, p. 58-61) já citados, além de breves menções nos livros de John Peter (1958, p. 186), *Masters of Modern Architecture*, e Jürgen Joedicke (1959, p. 222), *A History of Modern Architecture*.

7. Intitulados *Novos valores na arquitetura moderna brasileira*, os artigos de Ferraz são uma clara tentativa do autor de valorizar a arquitetura paulista e ampliar o panorama dos arquitetos atuantes. Conforme aponta Camargo (1995, p. 249), a motivação desta série de reportagens publicadas na revista *Habitat* esteja, provavelmente, na conhecida polêmica travada entre Ferraz e Lucio Costa sobre o pioneirismo da arquitetura moderna brasileira.

No cenário nacional, apesar das publicações constantes na revista *Acrópole* no decorrer dos anos 1950, foi Geraldo Ferraz, jornalista e crítico, quem primeiramente examinou com alguma proximidade a produção do arquiteto. Em uma longa matéria publicada na revista *Habitat*, em 1957 (n. 45, p. 21-36), como parte de uma série de artigos sobre a arquitetura moderna desenvolvida em São Paulo<sup>7</sup>, Ferraz traçou um panorama da trajetória de Bratke, que é acompanhado por uma entrevista concedida pelo arquiteto. Na reportagem, o jornalista descreve Bratke como “*um técnico e um artista*”, que atuou de forma significativa na “*consolidação do terreno conquistado pela arquitetura moderna em São Paulo*”. Já em seu depoimento, Bratke ressalta os novos rumos tomados pela arquitetura com a presença de Le Corbusier, Gropius e Mies van der Rohe, mas atenta que frente às dificuldades que se apresentavam no cenário paulista, onde a figura do mestre de obras ainda se confundia com a dos poucos arquitetos atuantes, “*o resultado de uma transformação radical seria nulo*”. Adiante, o arquiteto discorre sobre a evolução da planta da casa moderna, que se transformava frente à simplificação dos espaços, à redução do mobiliário e à transparência proporcionada pela ampliação das aberturas. Ao longo do texto, Bratke evidencia sua postura pragmática ao defender a manutenção de elementos construtivos historicamente bem sucedidos, os quais não via motivos para eliminar da casa



moderna, citando, como exemplo, o beiral. Parodiando o *slogan* mecanicista de Le Corbusier, o arquiteto descreve a casa moderna como uma “*máquina maior*”, dentro da qual outras pequenas máquinas – os novos equipamentos domésticos trazidos pela industrialização – devem funcionar. Na última parte da entrevista, Bratke expõe suas ideias sobre habitação popular, posicionando-se a favor da casa isolada ou geminada e contrário a solução vertical. Como resposta aos problemas urbanos de São Paulo, Bratke defende a descentralização da cidade em distritos, o zoneamento, gabaritos de altura fixos conforme as ruas para garantir a harmonia da paisagem urbana, e o predomínio dos espaços verdes, que, segundo o arquiteto, “*deve constituir uma preocupação orientadora*”. Dentre as obras que aparecem no artigo de Ferraz, é notável a predominância de residências unifamiliares, que constituem onze dos quinze projetos selecionados.

Um novo posicionamento em relação ao trabalho de Bratke aparece somente mais de uma década depois, quando o historiador e crítico Carlos Lemos publica o artigo “*Da arquitetura roceira à célula viva de concreto*” no jornal *Folha de São Paulo* (03 set. 1972, Caderno 9, p. 02-04). Em seu texto, Lemos busca delinear uma outra interpretação para o surgimento da modernidade paulista, classificando fatos consagrados como a casa modernista de Warchavchik (1927), o conjunto residencial de Flávio de Carvalho na alameda Lorena (1936) e o edifício Esther de Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho (1936) – como “*episódios isolados*”, ou ainda, “*lembranças retardadas da Semana de 22, cujas sementes não germinaram, como era natural, em solo tão preconceituoso*”. Para Lemos, “*o pioneirismo pressupõe uma sequência, um desenvolvimento, uma sucessão de ações influenciadoras, enfim, uma concatenação em cuja extremidade inicial se acha a matriz, o início do raciocínio, o elemento catalisador de uma série de reações em cadeia*”. Na sua visão, a assimilação da modernidade em São Paulo não teria ocorrido mediante manifestos individuais “*futuristas*”, mas sim em virtude das transformações nos conceitos de morar que sucederam graças à atuação de alguns arquitetos, entre eles Oswaldo Bratke:

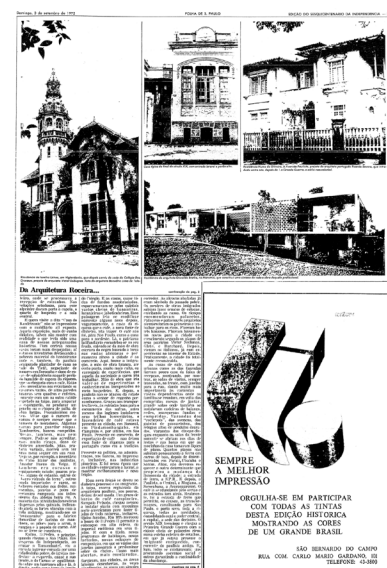


Figura 07. Página do artigo de Lemos no jornal *Folha de São Paulo* (1972).

*“A sociedade paulista foi perdendo sua impermeabilidade à nova arquitetura muito vagarosamente. As novidades foram aceitas lentamente, graças à ação permanente de arquitetos lúcidos que sabiam inútil qualquer rompimento brusco com a tradição. [...] O protótipo desses arquitetos jovens, que voltaram as costas ao aprendizado acadêmico de seus cursos feitos ao longo dos currículos do ensino de engenharia civil, foi Oswaldo Bratke, homem sempre interessadíssimo na execução racional e barata dos pormenores agora imaginados de acordo com a tecnologia moderna e não mais vinculados ao decorativismo dos estilos ainda cultivados nas estufas do Liceu de Artes e Ofícios.”*

E conclui:

*“Enfim, Bratke, Botti, Rino Levi, Jaime Fonseca Rodrigues e mais uns dois ou três foram arquitetos que, durante os anos que antecederam e acompanharam a Segunda Guerra Mundial, tornaram possível a boa evolução formal da casa paulistana. Foram arquitetos remanejadores do programa da habitação, situando novos conceitos de circulação e perpetuando o lazer fora da copa da casa de nossos pais.”*

Alguns anos depois, Lemos publica *Arquitetura Brasileira* (1979), um pequeno livro que oferece uma síntese panorâmica da arquitetura produzida no país desde o período colonial. No breve trecho onde menciona Bratke, Lemos (1979, p. 154-155) complementa sua narrativa anterior, reforçando a importância do arquiteto ao predispor a burguesia de classe média *“a aceitar o Modernismo, ou o racionalismo contemporâneo, em seus planos de organização domiciliar”*. Inicialmente, Lemos desqualifica a produção eclética do começo de carreira de Bratke, atribuindo valor apenas às suas últimas obras. Já ao final, destaca o perfil *“extremamente pragmático”* do arquiteto, incluindo-o em um grupo de paulistas formados nas escolas de engenharia, *“que veio ao modernismo através de experiências sucessivas em que, aos poucos, ia adotando os novos postulados da arquitetura*

*racional contemporânea em meio a verdadeiras descobertas que a todos encantavam”.*

Já nos anos 1980, é publicado em português o trabalho de Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (1981), fruto da sua tese de doutorado apresentada na Université de Paris IV, em 1971. No livro, Bruand (1981, p. 281-287) dedica um capítulo à análise de algumas casas projetadas por Bratke, que constituía, até então, a segunda maior referência ao arquiteto após o artigo de Ferraz publicado na revista *Habitat*, em 1957 (n. 45, p. 21-36). Entre os projetos comentados estão as residências Morumbi e Joly<sup>8</sup>, que seguem abordadas sem conexão com o contexto. Ao descrever a trajetória de Bratke, Bruand (1981, p. 282) assinala a *“falta de preconceitos, tanto no plano material, quanto no doutrinário”* que persistiu ao longo de toda sua carreira, destacando uma postura *“dominada por um agudo senso prático e uma síntese pessoal abeberada em fontes diversas”*. Para Bruand, foi no período de maturidade profissional que as *“considerações de ordem estética”* assumiram um papel mais importante<sup>9</sup>, quando Bratke teria optado *“em favor da cobertura plana e da ossatura exposta, conforme os princípios racionalistas”*. Além disso, Bruand (1981, p. 287) atribui ao arquiteto uma influência direta de Frank Lloyd Wright, categorizando as casas por ele projetadas como providas de uma *“organicidade racional”*. Tal classificação é justificada pelo historiador com base na presença de materiais naturais ou seminaturais em estado bruto, porém com significativas diferenças formais em relação a Wright, uma vez que as casas de Bratke estariam contidas em uma *“geometria pura”*, conforme explica. Mais tarde, porém, essas categorizações seriam refutadas por Segawa e Dourado (2012, p. 51) bem como por Camargo (2000, p. 67), que as qualificaram como simplistas.

Esses últimos trabalhos constituem, efetivamente, as primeiras análises mais abrangentes em relação à obra de Bratke, que buscam resgatar a sua discreta presença na historiografia da arquitetura moderna brasileira. Tanto o livro *Oswaldo Arthur Bratke* (1997; 2012, 2. ed.) de Hugo Segawa e Guilherme Mazza Dourado quanto as pesquisas de Mônica Junqueira de Camargo

8. Bruand menciona a Residência Oscar Americano mas não desenvolve a descrição, pois, conforme justifica, seria notável a sua semelhança em relação à Residência Morumbi, *“apesar das dimensões mais vastas”* (BRUAND, 1981, p. 284).

9. O autor se refere ao período em que Bratke deixa de assumir compromissos de construção e passa a se dedicar apenas ao projeto, o que aconteceu nos anos imediatos que sucederam o fim da sociedade com Carlos Botti, em 1942 (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 29).

(1995; 2000) são estudos panorâmicos substanciais, que avaliam a evolução da trajetória do arquiteto retificando algumas imprecisões, como aquelas em relação à “*influência de Wright*” e à “*organicidade racional*” anteriormente apontadas por Bruand. Tratam-se de trabalhos consistentes, que reúnem publicações até então dispersas em revistas especializadas e também um material procedente do que restou do próprio arquivo de Bratke. Além deles, o pouco que se avançou em relação à obra do arquiteto se refere às *company towns* de Vila Serra do Navio e Vila Amazonas, como o livro de Ribeiro (1992), o artigo de Barros (2012) e, mais recentemente, a dissertação de mestrado de Chile Villa (2014). Uma exceção é o importante trabalho de Acayaba (1986, p. 123-130), que ao analisar uma série de casas modernas paulistas recupera o projeto construído da Residência Paulo Nogueira Neto.

Publicado originalmente em 1997 e reeditado em 2012, o livro de Segawa e Dourado, com textos escritos pelo primeiro autor, apresenta um panorama da trajetória de Bratke recuperando sua contribuição à arquitetura moderna brasileira. Junto à extensa publicação, Segawa retoma também alguns depoimentos que colheu com o arquiteto ao longo dos anos 1980, originalmente publicados na revista *Projeto* (n. 106, p. 156-166), em 1987. Entre as obras apresentadas com maior destaque, há edifícios residenciais, comerciais e institucionais, além dos núcleos urbanos de Vila Serra do Navio e Vila Amazonas, construídos no Amapá nos anos 1960. A tipologia predominante, porém, é a casa unifamiliar, que é representada na publicação por nove moradias projetadas por Bratke entre 1947 e 1990, entre elas as residências Morumbi, Oscar Americano, Joly e Paulo Nogueira Neto<sup>10</sup>. No breve capítulo “*Urbanizações: o Morumbi*”, Segawa cita pela primeira vez os loteamentos realizados por Bratke naquele distrito e descreve os procedimentos adotados na concepção do bairro Paineiras do Morumbi, mencionando, inclusive, que foi onde o arquiteto construiu sua moradia em 1953 (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 49-50). Ao enfatizar o papel fundamental que Bratke assumiu na urbanização do distrito, o autor instiga qualquer estudioso a conhecer melhor aqueles projetos, que são

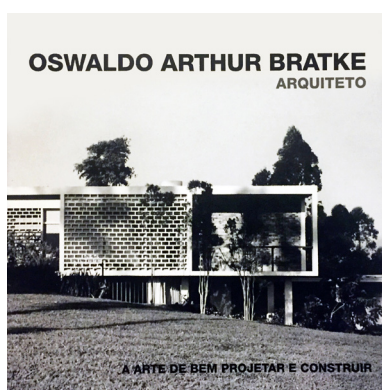


Figura 08. Capa do livro  
Oswaldo Arthur Bratke (2012, 2. ed.).

10.  
Segawa denomina esta última como “*Casa no Jardim Guedala*”, referindo-se ao bairro onde foi construída.

ilustrados no texto por uma perspectiva da proposta do arquiteto para um centro comercial e de serviços na região, datada de 1951. Conforme Segawa, a publicação não ambiciona constituir uma obra completa, mas sim um resgate ao trabalho de Bratke, que ele descreve como um dos principais arquitetos da geração de modernos à qual pertencem Niemeyer, Reidy e os irmãos Roberto. Para Segawa, na São Paulo dos anos 1950, Bratke, junto a Rino Levi, *“foi um dos mais rigorosos arquitetos no ato de projetar, detalhar e construir, definindo uma marca específica na produção arquitetônica paulista do período”* (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 52). Examinando paralelos, o autor aponta afinidades da produção moderna de Bratke com a arquitetura desenvolvida na costa oeste dos Estados Unidos a partir dos anos 1940, mais especificamente com aquela promovida no programa *Case Study Houses*, entre 1945 e 1966. De acordo com Segawa, entre seus contemporâneos e conterrâneos notáveis, Bratke foi *“o arquiteto que menos se abeberou na fonte de Le Corbusier”*, sugerindo uma maior proximidade às teorias de Gropius, de quem foi leitor, admirador e amigo, além de afinidades com Richard Neutra (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 51). Como principais características das obras modernas do arquiteto, Segawa aponta o rigor técnico, a lógica construtiva e a expressividade proporcionada pelo domínio dos processos tectônicos. Nesse período, segundo o autor, Bratke teria adotado *“o arcabouço estrutural como elemento gerador da geometria arquitetônica”*, sendo a estrutura *“uma moldura sempre evidente que normaliza as proporções”* (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 46). Concordando com Lemos (1979, p. 154), Segawa afirma que Bratke *“foi um pragmático em relação à arquitetura e sua evolução”*, porém chama atenção para uma postura consciente, que recusa soluções imediatistas (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 53).

São do mesmo período os trabalhos de Mônica Junqueira de Camargo, *Oswaldo Bratke: uma trajetória de arquitetura moderna* (1995), dissertação de mestrado apresentada a então Universidade Mackenzie, e *Princípios de Arquitetura Moderna na obra de Oswaldo Arthur Bratke* (2000), tese de doutorado defendida na FAUUSP.



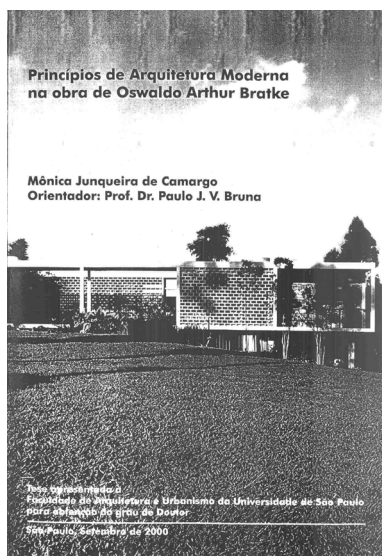


Figura 09. Capa da tese de Camargo (2000).

Na primeira pesquisa, desenvolvida em paralelo ao trabalho de Segawa e Dourado (1997; 2012, 2. ed.), Camargo constrói um amplo panorama da trajetória de Bratke, abrangendo desde o seu início de carreira como desenhista até o posterior afastamento da profissão, em meados da década de 1960. Acompanhando a dissertação, a autora inclui um levantamento bibliográfico comentado sobre as publicações que se referiram à produção do arquiteto, fornecendo uma base sólida para o início de outros trabalhos. Já na tese de doutorado, Camargo analisa a produção de Bratke segundo os princípios fundamentais da arquitetura moderna, buscando demonstrar a fidelidade do arquiteto ao movimento. Na visão da autora, a obra de Bratke ainda era pouco conhecida e reconhecida pela historiografia, pois conforme argumenta, uma série de fatores, como uma personalidade introspectiva, reconhecida supremacia no mercado de trabalho, distância dos meios acadêmicos e das polêmicas teóricas sobre arquitetura, “*comprometeram uma divulgação e um destaque à altura de sua arquitetura*” (CAMARGO, 2000, p. 67). Para Camargo (2000, p. 160), a melhor divulgação e valorização dos trabalhos do arquiteto “*poderia ter contribuído para um desenvolvimento mais equilibrado e profícuo de nossa arquitetura*”. Em ambas as pesquisas, ao recuperar um quadro amplo de projetos urbanos e de arquitetura, a autora defende a singularidade da obra de Bratke, descrevendo-o como um arquiteto do ofício, pragmático, que “*sempre trabalhou mais atrelado à prática do que às questões teóricas*”, tendo desenvolvido suas propostas “*independentemente de alguns centros de discussões que já se instalavam na cidade, com forte viés ideológico*” (CAMARGO, 2000, p. 119). Para Camargo (1995, p. 124), na plenitude da produção no período após a Segunda Guerra, Bratke atinge um modelo que “*difere sobremaneira dos parâmetros nacionais*”, cujo melhor exemplo é a própria residência construída no Paineiras do Morumbi em 1953. Trata-se, segundo a autora, de uma produção “*estruturada na praticidade*”, avessa à ideia de genialidade ou de revolução na arquitetura, conforme o próprio arquiteto se declarava contrário<sup>11</sup>. De maneira similar a Segawa e Dourado (2012, p. 26), Camargo

11. Na matéria *Sobre uma possível aula*, publicada na revista *AU Arquitetura e Urbanismo* (n. 22, p. 108) em 1989, consta a anotação de Bratke: “*acho que a evolução contínua de nossa profissão, adequando-se aos novos cânones, aprimorando-se, é mais eficaz que revoluções precipitadas ou radicais*”.

(2000, p. 36) aponta o programa *Case Study Houses* como “uma das mais fortes referências ao trabalho de Oswaldo Bratke”, assim como a casa binuclear de Marcel Breuer, construída nos jardins do MoMA, em 1949<sup>12</sup>. De acordo com Camargo (2000, p. 105), após um início de carreira com obras ecléticas, as viagens que Bratke passou a fazer ao exterior em 1942, onde visitou obras significativas<sup>13</sup>, o contato com profissionais americanos e europeus e a publicação de obras como *Arquitetura social em países de clima quente* (1948), onde Richard Neutra defende a ideia de uma arquitetura própria à cada local, tiveram um papel preponderante em seu processo de transformação. Como principais características das obras modernas do arquiteto, a autora aponta a horizontalidade, a geometria precisa, a estrutura exposta e a modulação evidente, que Bratke “*explorou com afino nos diversos programas que enfrentou*” (CAMARGO, 2000, p. 109). Em seus dois trabalhos, dada a abrangência do panorama abordado, Camargo descreve brevemente as residências Morumbi, Oscar Americano, Joly e Paulo Nogueira Neto, além de uma série de outras casas projetadas por Bratke. Já na tese de doutorado, a autora trata também das urbanizações por ele realizadas no Morumbi, incluindo uma importante reprodução do projeto de aprovação do bairro Paineiras do Morumbi, onde consta o traçado viário e o parcelamento proposto para os lotes, embora a implantação das residências tenha sido suprimida no próprio material original.

Em sintonia com a tônica das primeiras publicações, tanto Segawa e Dourado (1997; 2012, 2. ed.) quanto Camargo (1995; 2000) destacam, nos seus comentários sobre as casas, a relação harmoniosa com a paisagem circundante. Camargo (2000, p. 112) inclusive complementa: “*Bratke sempre teve uma relação muito atenta e cuidadosa com o entorno e com as condições naturais dos sítios onde interveio. Incorporava a paisagem existente ao mesmo tempo que dela participava*”.

No entanto, apesar dos excelentes trabalhos desses autores, que cumpriram o importante papel de recuperar a trajetória do arquiteto e avançar nas discussões historiográficas, as análises

12. Conforme Segawa e Dourado (2012, p. 28), a casa foi visitada por Bratke.

13. Segundo Camargo (1995, p. 63), em viagem aos Estados Unidos em 1948, Bratke visitou a redação da revista *Arts & Architecture* e percorreu obras de arquitetos como Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Philip Johnson e Mies Van der Rohe.

das casas e dos projetos de urbanização realizados por Bratke no Morumbi ainda ocorre separadamente. Assim, partindo do corpo bibliográfico existente, esta dissertação busca reexaminar esses projetos relacionando-os entre si e ao seu contexto em relação à cidade. Pretende-se, aqui, não somente melhor entendê-los enquanto contribuição de Bratke à arquitetura moderna, mas também reconhecê-los enquanto uma determinada proposta de habitação que, ao longo dos anos 1950, foi investigada pelo arquiteto nas áreas que delineou naquele distrito.

## **A CASA MODERNA, O SUBÚRBIO-JARDIM E A PRODUÇÃO DE OSWALDO BRATKE**

14.  
*"If we examine, from a human point of view, the road which architecture has been obliged to follow during this century in order to come to terms with its own period, we shall find this divided into two distinct stages. The development started as a fight against an 'infected atmosphere and as a moral revolt against the falsification of forms' (Henry van de Velde). It began far back in the nineteenth century with William Morris' purification of the immediate human environment by giving dignity of form to objects of daily use. From here it passed on to architecture, nowhere more markedly than in the single-family houses built around 1900 by Frank Lloyd Wright and others in the suburbs of Chicago. The American spark reached Europe. The work of the Stijl Group in Holland, Mies van der Rohe's projects for country houses, Le Corbusier's first Paris house in reinforced concrete, were all produced early in the century and all were single-family houses. A study of the single-family house man's most intimate environment enables one to understand better than anything else whether a man really knows how to build. The climax of this development came later in California."*

*"Se examinarmos, do ponto de vista humano, o caminho que a arquitetura tem sido obrigada a seguir durante este século a fim de estar à altura de sua própria época, descobriremos que ele está dividido em duas fases distintas. O desenvolvimento iniciou como uma luta contra 'uma atmosfera infectada e como uma revolta moral contra a falsificação das formas' (Henry van de Velde). Teve início lá atrás no século XIX com a purificação do ambiente humano imediato de William Morris ao proporcionar dignidade de forma aos objetos de uso cotidiano. Daí prosseguiu para a arquitetura, sendo em nenhum lugar mais notável do que nas casas unifamiliares construídas por volta de 1900 por Frank Lloyd Wright e outros nos subúrbios de Chicago. A faísca americana atingiu a Europa. O trabalho do grupo De Stijl na Holanda, os projetos para casas de campo de Mies van der Rohe, a primeira casa de concreto armado de Le Corbusier em Paris, foram todos produzidos no início do século e todos eram casas unifamiliares. Um estudo da residência unifamiliar – o ambiente mais íntimo do homem – permite que se compreenda melhor que qualquer outra coisa se um homem realmente sabe como construir. O auge desse desenvolvimento veio mais tarde na Califórnia."*<sup>14</sup> (GIEDION, 1958, p. 125, tradução nossa)



Ao desenvolver a observação anterior em *Architecture, you and me: the diary of a development* (1958), Giedion explica, em uma nota de rodapé, tê-la constatado ao editar um volume de trabalhos de arquitetos do CIAM de vinte e dois países para o catálogo *A Decade of Contemporary Architecture* (1954). Neste último, como introdução às 33 casas apresentadas, Giedion (1954, p. 71) ainda acrescenta que, desde o início do século XX, quando Frank Lloyd Wright adaptou a planta aberta da tradição norte-americana às necessidades modernas, as residências unifamiliares proporcionaram a maior diversidade de oportunidades a arquitetos modernos de todas as partes, originando muitos dos melhores exemplos do que então se refere como “arquitetura contemporânea”.

Mas não foi apenas Giedion que valorizou a casa enquanto vitrine exemplar de demonstração das possibilidades técnicas e formais da nova arquitetura. Em alguns dos catálogos canônicos da historiografia da arquitetura moderna, as residências unifamiliares constituem uma fração significativa em relação a outras tipologias. No início dos anos 1930, no catálogo *The International Style: Architecture since 1922* (1932), onde Hitchcock e Johnson defendem um Estilo Internacional, das 75 obras selecionadas, 14 (19%) são casas isoladas no lote. Duas décadas depois, quando a arquitetura moderna já era fenômeno hegemônico na América Latina, o catálogo de Hitchcock, *Latin American Architecture since 1945* (1955), também produto de uma exposição no MoMA, apresenta 46 obras, das quais 12 (26%) são casas unifamiliares, a maior parte delas brasileiras (4) e mexicanas (3). No mesmo período, restrito ao âmbito nacional, Mindlin publica *Modern Architecture in Brazil* (1956), onde seleciona 105 obras como exemplares da arquitetura moderna no país, das quais 32 (30%) são residências, sejam elas urbanas, suburbanas, de praia ou de campo. Por outro lado, em algumas publicações contemporâneas ou posteriores, como as de Yorke (1948), Webb (2001), Ábalos (2001), Comas e Adrià (2003), ou ainda Acayaba (1986) no contexto paulista, a casa moderna é o assunto exclusivo em questão.



Figura 10. Casa projetada por Marcel Breuer em Long Island (1945). Página do catálogo de Giedion (1954).

No Movimento Moderno, além da condição de laboratório da nova arquitetura, como foi principalmente na Alemanha, Holanda, Áustria, França e Estados Unidos, a casa unifamiliar é considerada por alguns autores como um manifesto de tomada de posição do arquiteto em relação ao lugar, ao vernáculo e à modernidade, que passam a ser interpretados desde parâmetros locais, conforme aponta Adrià (COMAS; ADRIÀ, 2003, p. 28). Outros, como Camargo (2007, p. 03), afirmam que as residências foram *“a mola propulsora do debate para a transformação do ambiente urbano”*, onde mesmo em exercícios de caráter mais individualizado de concepção e programa, os arquitetos ensaiaram a reorganização da estrutura doméstica com vistas a uma transformação mais ampla da sociedade. Já Kamita (2004, p. 142) parece não apenas concordar com a visão de Camargo como, inclusive, acrescenta:

*“A habitação mínima de Gropius, assim como a ‘máquina de morar corbusiana’, eram representações ideais da morada moderna: genéricas, porém legitimadas pela força inquestionável do ‘espírito da época’. [...] a casa moderna cumpriria a tarefa de informar e convencer uma sociedade ainda não integralmente preparada, da adequação, da necessidade, da inevitabilidade do Novo.”*

Contudo, a casa unifamiliar burguesa, enquanto tipologia arquitetônica individualista, estabelece uma dicotomia em relação aos preceitos do urbanismo moderno debatido nos CIAM, que, como é bem sabido, enfatizaram seus estudos e pesquisas na habitação coletiva em prol da industrialização da construção. De certo modo, a casa como opção à habitação seria invalidada segundo convicções dos ortodoxos modernos sobre a forma de viver em sociedade, que, segundo o ideário social do movimento, deveria evoluir para um coletivismo sem privilégios. Assim, a julgar por tais preceitos, a casa seria considerada uma tipologia obsoleta, um anacronismo, ou ainda, um artefato contrário a seu tempo, conforme aponta Comas (2002, p. 198).

Entretanto, nos anos que seguiram o final da Segunda Guerra, embora alguns dos arquitetos expoentes do movimento moderno estivessem desenvolvendo propostas de visibilidade para habitação coletiva, sejam elas burguesas ou populares, como fazia Le Corbusier na Unidade de Habitação de Marselha (1945), Mies van der Rohe nos edifícios Lake Shore Drive (1948), Mario Pani no edifício Miguel Alemán (1947), Lucio Costa no Parque Guinle (1948) ou Affonso Eduardo Reidy no Pedregulho (1947), a residência unifamiliar se manteve válida não somente enquanto tipologia de experimentação, mas também como uma opção à habitação, embora não propriamente na cidade, mas no subúrbio das classes de renda média e alta. A partir do final dos anos 1930, a casa unifamiliar tornou-se inclusive o tipo de moradia de diversos arquitetos reconhecidos por sua obra moderna (Fig. 11).

No contexto brasileiro, mais especificamente em relação à produção carioca, a persistência da casa em tempos modernos não mais se justifica apenas pelo experimentalismo, por constituir um dos principais meios de proposição e divulgação das soluções formais, técnicas e programáticas da nova arquitetura. A partir da década de 1940, a manutenção da validade da casa em um momento de consagração da arquitetura moderna no país indica, segundo Comas (2002, p. 197) *“a consciência dos limites da utopia urbanística corbusiana, se entendida como utopia coletivista proscurendo a casa unifamiliar isolada e o bairro jardim suburbano”*. Na sequência, Comas (2002, p. 197) ainda acrescenta:

*“Afinal, era mais que evidente a contradição prolongada no tempo entre a pregação coletivista de Corbusier ou Gropius e a realidade de sua prática. [...] Nem a ideia duma arquitetura que se impõe por uma autoridade totalmente intrínseca, nem a conexão entre casa unifamiliar e individualismo egoísta se sustentavam mais, a não ser como ficção. Wright encara a casa individual como direito democrático.”*

Efetivamente, no cenário norte-americano, a produção de numerosas Casas Usonianas por Frank Lloyd Wright já antes da



Figura 11. Residência própria de Walter Gropius construída em Lincoln, Massachusetts (1938).



Figura 12. *A bigger splash* (1967), pintura de David Hockney ilustrando as típicas casas modernas construídas nos subúrbios de Los Angeles.

15.  
É importante ressaltar que se tratam de investigações  
tipológicas predominantes, mas não exclusivas.

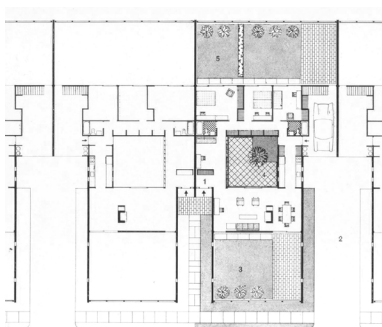


Figura 13. Projeto da casa de Sert construída em Camdrige, Massachusetts (1958).

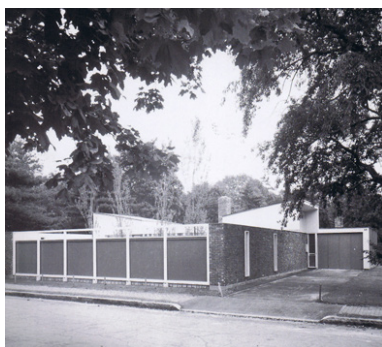


Figura 14. Fachada do acesso da casa de Sert.

Segunda Guerra, bem como a sua proposta para uma utópica *Broadacre City*, em 1932, antecipam a posição do arquiteto, que era contrário à ideia de uma sociedade de massas. Nos Estados Unidos, país de vastas dimensões territoriais e forte tradição residencial unifamiliar, a questão da habitação foi investigada de forma distinta em relação aos países europeus, que buscavam soluções rápidas, massificadas e subsidiadas pelo Estado para atender suas demandas (FIORINI, 2014, p. 25-26). Já no contexto norte-americano, que despontava com evidente hegemonia no pós-guerra, o Movimento Moderno na arquitetura ocorre menos atrelado ao Estado e a ideais sociais, estabelecendo, conforme sua própria cultura, uma relação mais pragmática e individualista com a industrialização da construção. Assim, enquanto na Europa a habitação coletiva concentra a atenção, nos Estados Unidos a casa se torna um tema principal, que emerge como preocupação não apenas para membros da elite como também para a classe média em ascensão<sup>15</sup> (COMAS; ADRIÀ, 2003, p. 12). Conforme afirma Ábalos (2001, p. 179), embora por vezes repetível e estandardizável, as casas modernas norte-americanas não eram as casas do *Existenzminimum* há muito discutido nos CIAM, mas sim as casas empíricas e confortáveis do pragmatismo (Fig. 12). Na compreensão do fenômeno norte-americano, tão significativo quanto foram as experiências promovidas no programa *Case Study Houses* é o fato de alguns dos modernos mais ortodoxos, como Walter Gropius, Marcel Breuer e Josep Lluís Sert, que migraram para os Estados Unidos após a Primeira Guerra, terem construído suas próprias casas nos subúrbios ajardinados em crescente expansão (COMAS; ADRIÀ, 2003, p. 29). Mais curioso é o caso de Sert, que ao projetar sua moradia nos arredores de Cambridge, sugere inclusive a possibilidade de repetição do modelo nos lotes adjacentes (Fig. 13; 14).

Paralelamente às experiências norte-americanas, no Brasil e no México, especialmente, ocorre um fenômeno semelhante, embora o nicho de mercado tenha renda superior (COMAS, 2003, p. 21). Conforme destacam Comas e Adrià (2003, p. 12-29), no contexto do pós-Segunda Guerra a aceitação da natureza “*conservadora*”



da Cidade-Jardim, o automóvel e o subúrbio convertem a casa unifamiliar em um tema fundamental, que até então esteve parcialmente à margem das principais reivindicações modernas.

Os Jardins do Pedregal projetados por Luis Barragán na Cidade do México, os bairros-jardins da Companhia City e o Morumbi em São Paulo, que foi o cenário para as residências próprias de Oswaldo Bratke e Lina Bo Bardi, exemplificam bem as experiências latino-americanas onde arquitetos investigaram a casa unifamiliar isolada cuja implantação típica era o subúrbio ajardinado (Fig. 15). Tributários do ideal de paisagem das cidades-jardins inglesas, porém isentos de ambições sociais, os subúrbios ou bairros-jardins acompanharam a transformação das estruturas domésticas e favoreceram o desenvolvimento da casa moderna ao oferecer cenários naturais propícios à investigação formal e à continuidade espacial (Fig. 16).

No Brasil, onde a industrialização ocorreu tardiamente, as ressonâncias na investigação da habitação foram assimiladas tanto da Europa quanto dos Estados Unidos. Houve, assim, de acordo com Kamita (2004, p. 144), a flexibilização dos modelos funcionalistas para a habitação e uma relativa permeabilidade entre a casa tradicional e a habitação coletiva. Entretanto, em relação ao desenvolvimento da arquitetura moderna no país ao final da década de 1940, cabe mencionar algumas diferenças entre o quadro das produções paulista e carioca.



Figura 15. Casa del Risco, projetada por Francisco Artigas nos Jardins do Pedregal (1952).



Figura 16. Casa Fernández, projetada por Francisco Artigas nos Jardins do Pedregal (1956).

No Rio de Janeiro, então capital federal, a construção do Ministério de Educação e Saúde, em 1936, assinala o início de um período fértil em que a arquitetura moderna passa a ser ensaiada em encargos de grande porte patrocinados pelo poder público e desenvolvidos ao longo das linhas doutrinárias de Le Corbusier. No íterim de excitação frente às possibilidades da nova arquitetura contribuir para a transformação da sociedade, Oscar Niemeyer (1944, n. p.), não coerentemente a sua prática posterior, chegou a renegar a casa isolada ao declarar:

*“É verdade que nos países mais conservadores ainda se insiste em aproveitar a tradição, mas isso somente o conseguem quanto à casa isolada, tipo de construção que não passa de um acidente na nova arquitetura. Realmente a casa burguesa não será um elemento característico da época atual, por mais requintada que se apresente.”*

Em São Paulo, por outro lado, a situação era distinta, pois inexistiam grandes demandas institucionais que subsidiassem ou oferecessem uma maior visibilidade à renovação arquitetônica. Assim como Lemos (1972, p. 03), Ficher e Acayaba (1982, p. 30) também destacam que, no contexto paulista, a arquitetura moderna foi lentamente assimilada sobretudo através dos esforços de arquitetos como Rino Levi, Oswaldo Bratke e João Batista Vilanova Artigas em projetos de residências unifamiliares, cujas encomendas mais oportunas eram geralmente procedentes de uma classe média burguesa e, preferencialmente, progressista.

Na produção de Oswaldo Bratke, porém, a casa unifamiliar isolada não parece ter sido utilizada somente enquanto campo de experimentação. Segundo suas próprias declarações, Bratke demonstra ter abraçado a tipologia como uma opção não menos válida de habitação.

Em depoimento concedido à revista *AU Arquitetura e Urbanismo* (n. 17, p. 53-54) em 1988, mais de duas décadas depois de encerrar sua carreira, Bratke é questionado a fazer uma breve explanação sobre o que considera distinto em relação à

produção arquitetônica paulista e carioca. Ao longo de toda a entrevista, o arquiteto busca demonstrar sua visão se referindo apenas a distintas maneiras de habitar, as quais sempre relaciona à paisagem oferecida pelo contexto. Para Bratke, *“o Rio oferecia através de sua natureza, um jardim aberto a todos, enquanto São Paulo, cidade industrial, construía seu lazer fechado entre os muros das residências”*<sup>16</sup>. Na sequência, o arquiteto prossegue chamando atenção para a *“rara beleza”* da paisagem do Rio de Janeiro, que com suas montanhas, praias e tradição de edifícios *“imponentes”*, *“oferecia um grande atrativo para se morar”*. Por fim, ao concluir o depoimento, Bratke opina a favor de uma convergência de resultados entre as produções regionais, mas sugere que a diversidade da arquitetura moderna brasileira é fruto de uma postura inclusiva nas investigações:

*“Na verdade a ‘Escola’ era (ou é) uma só, prevalecendo a personalidade individual dos arquitetos. Assim, a nossa arquitetura se mostra tão variada e sem monotonia, talvez pelas diferenças expostas no início, naqueles tempos os cariocas se dedicavam mais a projetos de edifícios em altura para residências, enquanto nós em São Paulo nos dedicávamos mais às residências unifamiliares, criando vários bairros de moradias do tipo ‘Cidade-Jardim’<sup>17</sup>, o que era uma forma de compensar a falta de um ambiente natural notável.”*

À luz das próprias declarações de Bratke, reforça-se a vinculação entre os projetos das casas e das urbanizações por ele realizadas no Morumbi, que não constituiriam episódios desconexos, mas partes de um plano de ocupação pautado pela casa unifamiliar isolada. Esta dissertação propõe uma análise conjunta de tais partes, investigando a maneira como elas se inter-relacionam e, assim, expondo seus pontos concordantes e discordantes. Pretende-se, com este trabalho, contribuir para uma melhor compreensão da arquitetura moderna de Bratke, que mesmo pensada para a casa unifamiliar, estava vinculada a uma proposta de habitação específica. Além disso, como decorrência

16. Cabe ressaltar que tal ponto de vista é pessoal do arquiteto. Nos anos 1950, São Paulo já passava por um forte processo de verticalização atrelado ao setor residencial, principalmente nas regiões dos bairros Higienópolis e da Avenida Paulista (ver página 68).

17. Bratke se refere, efetivamente, à similaridade de paisagem em relação ao modelo de Cidade-Jardim.

direta, o reestudo contextualizado desses projetos possibilita entender melhor os próprios desdobramentos da arquitetura moderna no Brasil, cuja obra de Bratke, conforme apontado pela historiografia, é parte integrante e fundamental.

## **OBJETIVO**

O principal objetivo desta pesquisa é melhor compreender a casa moderna na atuação de Oswaldo Bratke, bem como as soluções por ele investigadas no âmbito da habitação unifamiliar. O objeto de estudo, por sua vez, são as residências projetadas pelo arquiteto no distrito do Morumbi ao longo dos anos 1950, que além de constituir uma parcela expressiva da sua produção, foram reconhecidas no âmbito nacional e internacional como contribuições significativas à arquitetura moderna.

A análise desenvolvida ao longo desta dissertação busca situar as residências em seu contexto de concepção e inserção, estabelecendo relações paralelas e interpretativas entre elas e outras obras, mas, sobretudo, com o cenário (sub)urbano onde foram implantadas. Da mesma forma, em uma escala maior, também é intenção da pesquisa compreender os vínculos entre as parcelas do Morumbi ocupadas pelas casas e o tecido urbano consolidado da cidade de São Paulo na década de 1950. Por fim, o trabalho pretende contribuir para um entendimento mais preciso dessas obras ao examiná-las de maneira sistemática. Tal análise inclui descrições, interpretações críticas e a elaboração de um novo material gráfico que complementa significativamente a documentação que já existe.

## **MÉTODO**

Uma primeira aproximação ao tema delimitado nesta dissertação ocorreu principalmente a partir da análise de fontes secundárias, tais como livros, periódicos, teses e monografias.



Cabe mencionar especialmente os já comentados trabalhos de Camargo (1995; 2000) e de Segawa e Dourado (1997; 2012, 2. ed.), que ao oferecer um panorama da obra de Bratke bem como um levantamento consistente das publicações que a comentaram, facilitaram o avanço em questões mais específicas desta pesquisa. Ao longo do trabalho, buscou-se delinear uma interpretação crítica orientada por uma revisão bibliográfica e pela análise em profundidade dos projetos através de redesenho.

Na primeira parte da dissertação, predomina a revisão bibliográfica, que sustenta tanto a argumentação quanto as questões levantadas. As revistas e os livros consultados provêm de acervo pessoal ou de bibliotecas especializadas, como da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FA-UFRGS) e das Faculdades de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), do Centro Universitário Ritter dos Reis (FAU-UniRitter) e da Universidade Presbiteriana Mackenzie (FAU-UPM). Os artigos, teses e dissertações foram obtidos principalmente na FAUUSP, na FA-UFRGS e na FAU-UPM, ou ainda nos repositórios digitais das mesmas universidades.

As fontes primárias consultadas são poucas, uma vez que Bratke não mantinha o hábito de escrever. A única documentação de autoria do próprio arquiteto é o relato de uma entrevista realizada pelo historiador norte-americano John Peter, datada de 1961, que foi acessada no acervo da biblioteca da FAUUSP, bem como os depoimentos concedidos a Geraldo Ferraz (*Habitat*, n. 45, p. 21-36, 1957), a Hugo Segawa (*Projeto*, n. 106, p. 156-166, 1987), e à revista *AU Arquitetura e Urbanismo* (n. 17, p. 53-54, 1988). Além destes, há apenas os textos *Anotações sobre arquitetura* e *Sobre uma possível aula*, publicados respectivamente nas revistas *Projeto* (n. 109, p. 166, 1988) e *AU Arquitetura e Urbanismo* (n. 22, p. 108-111, 1989).

Para a análise das casas, que constitui a segunda parte do trabalho, adotou-se o redesenho como instrumento de estudo e organização da documentação. Nesta etapa, devido a necessidades impostas, fontes primárias e secundárias foram combinadas para a remontagem apropriada dos projetos. As

18.  
Os projetos de aprovação referidos encontram-se  
no capítulo “Anexos” desta dissertação.

fontes primárias acessadas são os projetos de aprovação das residências Morumbi, Oscar Americano, Joly, Arturo Profili e Paulo Nogueira Neto, que foram encontrados no Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2)<sup>18</sup>. Tal documentação proporcionou não somente uma aproximação mais precisa à escala das obras, como também revelou cortes, elevações e perfis topográficos ainda inéditos em publicações. As fontes secundárias, por sua vez, são materiais publicados em livros, catálogos e revistas, onde constam plantas, croquis e sobretudo fotografias das obras efetivamente executadas.

Durante o processo de redesenho, operou-se a sobreposição de fontes primárias e secundárias através da comparação entre desenhos e fotos, o que permitiu remontar os projetos à mesma escala e atingir um nível mais próximo às suas versões finais. Contudo, devido às diferenças naturais entre projeto legal e projeto executivo, nem sempre as representações coincidiram. As pequenas indefinições que se apresentaram tiveram de ser inferidas, o que não comprometeu a análise aprofundada dos projetos bem como a investigação dos elementos e estratégias de concepção.

19.  
O material disponível no Acervo de Projetos da  
FAUUSP procede de uma doação realizada pela  
família de Bratke ao final da década de 1990.

É importante ressaltar a inviabilidade de encontrar os originais dos projetos arquitetônicos completos, pois conforme explica Segawa, ao dissolver o escritório em meados da década de 1960, Bratke dispersou toda a sua documentação entre os clientes (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 12). Os poucos originais restantes são alguns croquis e estudos que foram consultados no Acervo de Projetos da biblioteca da FAUUSP<sup>19</sup>. Diante de tais limitações, os projetos legais encontrados no CGDP-2, mesmo que preliminares, foram fundamentais para o processo de redesenho, pois ao viabilizar a recuperação de cortes, elevações e perspectivas, permitiram um avanço significativo na elaboração de novas leituras interpretativas e na documentação das obras, constituindo um material importante para futuras pesquisas. Cabe mencionar ainda que as datas de projeto indicadas nas análises correspondem àquelas que constam nos projetos de aprovação acessados no arquivo municipal.

Também foram relevantes para o trabalho as visitas realizadas à Residência Oscar Americano, hoje convertida em Fundação de mesmo nome, e à Residência Paulo Nogueira Neto, os únicos exemplares ainda remanescentes. O contato com as obras permitiu reconhecer as condições do contexto onde foram inseridas, ainda que a situação atual esteja bastante alterada, bem como verificar os seus estados de conservação.

Quanto ao redesenho específico do projeto de Bratke para o bairro Paineiras do Morumbi, adotou-se uma estratégia similar àquela que orientou a remontagem das residências. Neste caso, porém, foram sobrepostas quatro representações: o projeto de aprovação que consta na tese de Camargo (2000, p. 124), duas versões posteriores do mesmo projeto encontradas no CGDP-2, onde constam algumas modificações no parcelamento dos lotes, e a planta de situação urbana do Morumbi em 1954, que foi disponibilizada pela Seção de Produção de Bases Digitais para Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (CESAD-USP). Este último material foi essencial para a remontagem do projeto, pois além de permitir verificar algumas diferenças entre o plano e a obra executada, revelou as condições exatas da ocupação do entorno na década de 1950.

No reconhecimento do contexto, foi igualmente significativa a consulta à plataforma *Geoportal*<sup>20</sup>, que oferece um mapa aerofotogramétrico completo da cidade de São Paulo em 1958. Além destes materiais, também foram consultadas algumas plantas urbanas e fotografias aéreas tanto do período antecedente ao projeto, mais especificamente de 1924 e 1943, quanto do período posterior, que estão datadas de 1974 e 2003. As duas primeiras estão disponíveis na plataforma digital do Histórico Demográfico da Prefeitura de São Paulo<sup>20</sup>, enquanto as duas últimas provêm, respectivamente, do CESAD-USP e da plataforma digital da Secretaria Municipal de Habitação de São Paulo (Habisp)<sup>21</sup>. Como resultado, a sobreposição desses documentos possibilitou não somente recuperar o contexto (sub)urbano transformado pelo projeto de Bratke mas, sobretudo, interpretar a sua relação com a evolução da cidade ao longo do tempo.

20.  
A plataforma *Geoportal* pode ser consultada em:  
<<http://www.geoportal.com.br/memoriapaulista>>.

21.  
A plataforma do Histórico Demográfico da Prefeitura de São Paulo pode ser consultada em:  
<[http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/index.php](http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/index.php)>.

22.  
A plataforma da Habisp pode ser consultada em:  
<<http://mapab.habisp.inf.br>>.

## ESTRUTURA DO TRABALHO

Além da introdução, a dissertação se constitui de quatro partes, que estão ordenadas cronologicamente. A primeira parte – *“Um ensaio na Serra da Mantiqueira”* – traça, inicialmente, um breve panorama da trajetória profissional de Bratke para, a seguir, revisar o projeto de urbanização por ele realizado no bairro Jardim do Embaixador, em Campos do Jordão, bem como as suas propostas para algumas casas de campo estudadas e executadas no município no início dos anos 1940. O intuito desta parte inicial é discutir as soluções investigadas por Bratke nesses projetos, que são apontados pela historiografia como trabalhos de transição entre a sua obra eclética e o período de maturidade moderna alcançado após o projeto da Residência Morumbi, em 1951.

A segunda parte – *“O Morumbi dos subúrbios-jardins”* – trata de situar o processo de ocupação do distrito e a proposta de urbanização de Bratke para o bairro Paineiras do Morumbi no contexto histórico, cultural e urbano de São Paulo desde as décadas antecedentes. O primeiro capítulo, *“A cidade se transforma. São Paulo, modernização e suburbanização na primeira metade do século XX”*, apresenta os principais aspectos das transformações urbanas que motivaram a formação de subúrbios para as classes de renda alta, além de comentar os investimentos em infraestrutura e as estratégias adotadas pelo poder público na expansão da cidade a partir dos anos 1920. Já o segundo capítulo, *“A (sub) urbanização do Morumbi”*, dedica-se inicialmente a esclarecer os fatores que viabilizaram o loteamento do distrito e a recuperar um breve histórico da região. A seguir, no tópico *“O bairro Paineiras do Morumbi”*, busca-se remontar o projeto de Bratke para o bairro, que é tomado como estudo de caso, bem como interpretá-lo à luz das formulações sobre o modelo dos subúrbios-jardins e das principais discussões sobre os problemas urbanos de São Paulo que estavam em pauta no período.

A terceira parte – *“As residências”* – compõe-se de cinco capítulos, cada qual dedicado a análise de uma das casas:

Morumbi (1951), Oscar Americano (1952), Joly (1953), Arturo Profili (1954) e Paulo Nogueira Neto (1958). O texto desses capítulos está estruturado em um discurso descritivo que examina de maneira sistematizada as soluções utilizadas por Bratke nos projetos. As análises e interpretações abrangem desde o conjunto das propostas até os seus elementos e componentes, permitindo, assim, entender e comparar as especificidades de cada concepção.

Finalmente, a quarta e última parte – “*Considerações Finais*” – trata de relacionar os projetos entre si e ao seu contexto. As conclusões levantadas a partir das análises desenvolvidas na segunda e na terceira parte buscam expor as convergências, divergências e vínculos entre o projeto do bairro e os projetos das casas. Junto ao material apresentado ao longo da dissertação, tais questões podem ser tomadas como pontos de partida para estudos futuros.

## **UM ENSAIO NA SERRA DA MANTIQUEIRA**



Figura A. Paisagem de Campos do Jordão, pintada por Francisco Rebolo Gonsales em 1943.





Figura 1.01. Oswaldo Bratke retratado em 1992.

## A TRAJETÓRIA DE EXPERIMENTAÇÃO DE OSWALDO BRATKE (1907-1997)

Em 1940, uma década antes de realizar os projetos no Morumbi, Bratke conheceu Campos do Jordão, uma cidade pequena localizada no interior do estado de São Paulo, mais precisamente na região conhecida como Serra da Mantiqueira. Atraído pela natureza campestre e pelo clima ameno do local, o arquiteto adquiriu uma grande gleba no município ainda no mesmo ano, onde planejou o loteamento do bairro Jardim do Embaixador, uma de suas primeiras experiências com urbanizações (SERAPIÃO, 2008, p. 62). Nos anos seguintes, em terrenos resultantes do parcelamento, Bratke projetou, estudou e construiu uma série de casas de campo para a família e alguns amigos próximos. Com traços já notavelmente distintos em relação a sua produção anterior, tais residências foram apontadas tanto por Camargo (1995, p. 65) quanto por Segawa e Dourado (2012, p. 29) como as primeiras manifestações de uma nova linguagem em sua arquitetura, o que também coincide, para os autores, com a busca efetiva de uma modernidade por parte de Bratke (Fig. 1.01).

1. Christiano Stockler das Neves, arquiteto diplomado em 1911 pela Universidade da Pensilvânia, nos Estados Unidos. O curso de arquitetura criado por Stockler das Neves no Mackenzie seguiu os padrões da Escola de Belas Artes de Paris, o mesmo modelo de formação por ele frequentado nos Estados Unidos (CAMARGO, 1995, p. 16). Cabe mencionar que, diferentemente da Escola de Belas Artes Carioca, tanto a Escola de Engenharia Mackenzie quanto a Escola Politécnica, as duas instituições paulistas que ofereciam formação em arquitetura na época, inseriam o curso como uma especialização junto as já existentes escolas de engenharia.

Formado engenheiro-arquiteto na Escola de Engenharia Mackenzie, em 1931, dentro de um curso de orientação *Beaux-Arts* fundado por Christiano Stockler das Neves<sup>1</sup>, Bratke iniciou sua carreira como arquiteto pouco tempo depois da polêmica gerada pela construção da casa modernista de Gregori Warchavchik em São Paulo, em 1927. Segundo Camargo (2000, p. 68), embora não haja registros de um posicionamento explícito de Bratke



frente à questão, suas obras iniciais atestam a não aderência ao movimento vanguardista ou a uma atitude de contestação em relação à produção vigente.

Durante a sua primeira década de atuação profissional, Bratke associou-se ao colega de escola, Carlos Botti, para constituir um escritório de projetos e construção. Entre 1932 e 1942, ambos construíram mais de 450 casas para as classes de renda média e alta principalmente na região dos bairros Jardim América, Jardim Paulista e Jardim Europa, conquistando uma base de clientes de considerável poder aquisitivo<sup>2</sup> (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 42). Encarregado sobretudo pela concepção dos projetos, Bratke experimentou praticamente todos os estilos do repertório eclético do período, desde o neoclássico e neocolonial, ao Tudor e *art deco*. De acordo com Camargo (2013, p. 97), embora haja pouca documentação sobre essas primeiras obras, o material disponível demonstra “*composições em estilos variados, raramente simétricas, porém harmônicas, e com uma clara justificativa racional, de cunho construtivo, para os elementos decorativos*” (Fig. 1.02; 1.03; 1.04; 1.05).

Ao assumir também a responsabilidade pela execução das obras durante o período em que esteve associado a Botti, Bratke apurou o seu domínio sobre a construção, desenvolvendo um perfil investigativo ao criar detalhes e soluções técnicas de modo contínuo para os projetos (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 20). Tal apego às questões construtivas, presente desde a sua formação em uma escola de engenharia e fortalecido com as experiências adquiridas nos canteiros, foi, para Camargo (2000, p. 88) e Segawa (1987, p. 160), o aspecto mais evidente da arquitetura de Bratke, que condicionou as soluções técnicas por ele adotadas e a sistematização do trabalho durante toda a sua trajetória profissional.

Ao longo do tempo, Bratke abandonou gradualmente os mimetismos historicistas presentes em seu aprendizado acadêmico, embora certas lições *Beaux-Arts* tenham permanecido, conforme afirmam Segawa e Dourado (2012, p. 17). Além de utilizar alguns termos típicos da escola francesa, como elementos de construção,

2.  
De acordo com Camargo (1995, p. 42), a maior parte destas residências já foi demolida.



Figura 1.02. Residência no Jardim Paulista (1938).



Figura 1.03. Residência no Pacaembú (1941).



Figura 1.04. Residência no Jardim Paulista (1941).

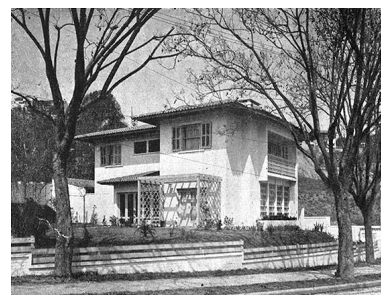


Figura 1.05. Residência no Pacaembú (1944).

à maneira como Julien Guadet explicita em *Éléments et théorie de l'architecture* (1901), o arquiteto sempre valorizou a noção de construtibilidade, tendo declarado em entrevista a Segawa nos anos 1980:

*“A vanguarda rasgou Vignola, rasgou os cadernos Beaux-Arts, mas também uma soma de experiências, de conquistas, de história. [...] Sempre haverá elementos aproveitáveis, de princípios e de forma. Seleccionemos os legítimos e com eles formemos o cabedal de uma boa arquitetura.”* (BRATKE apud SEGAWA, 1987, p. 164)

No mesmo depoimento, ao comentar o desenvolvimento da arquitetura moderna em São Paulo, Bratke novamente testemunhou a favor da manutenção de elementos historicamente legitimados por sua eficiência técnica, evidenciando uma postura notoriamente pragmática:

*“Nessa época [refere-se ao final da década de 1930], apareceram aqui modelos mascarados de moderno: suas plantas não eram funcionais, e suas soluções construtivas eram as tradicionais. Para chegar a formas diferentes, eliminavam, por exemplo, o beiral, sem dar solução para as razões que justificavam a sua adoção: evitar estragos provocados pelas intempéries etc. A cobertura era o mesmo telhado de sempre, porém escondido pela platibanda [...]”* (BRATKE apud SEGAWA, 1987, p. 158)

Em 1942, com a morte de Carlos Botti e o consequente término da sociedade, Bratke decidiu cumprir os últimos compromissos firmados com a execução de obras e passar a se dedicar exclusivamente ao projeto arquitetônico (CAMARGO, 1995, p. 59). Junto a Rino Levi, que há algum tempo já trabalhava apenas com o projeto, tornou-se um dos primeiros arquitetos paulistas a desenvolver um sistema de representação gráfica, em escalas variadas, que atendesse às exigências impostas pela rotina das obras assegurando uma execução correta e eficiente.

A partir de meados dos anos 1940, mesmo afastado dos canteiros, Bratke manteve as exigências com a qualidade construtiva, persistindo na sistematização dos processos e em tentativas de padronizar componentes e detalhes para simplificar a execução dos projetos (CAMARGO, 2013, p. 105). Em entrevista a Camargo (2000, p. 87; 91), seus antigos estagiários Arnaldo Paoliello e Israel Sancosvski o descreveram como um arquiteto do ofício, interessado em solucionar os pormenores construtivos e que, por isso, dominava profundamente o *métier*.

Entre os anos 1930 e meados da década de 1960, quando encerrou sua carreira como arquiteto, Bratke elaborou mais de 1500 projetos, dos quais cerca de 90% foram executados, desde objetos, móveis, casas e edifícios às urbanizações do Morumbi e às *company towns* do Amapá. As residências, no entanto, foram os seus projetos mais destacados, pelos quais ficou conhecido e, sobretudo, reconhecido em âmbito nacional e internacional. A importância das casas que projetou em São Paulo a partir da Residência Morumbi (1951), cujos poucos exemplares remanescentes comprovam a eficiência construtiva das obras (Fig. 1.06), não diminuem, porém, os experimentos significativos que desenvolveu em Campos do Jordão no início dos anos 1940. Um olhar mais atento às casas e aos estudos que Bratke realizou para o bairro Jardim do Embaixador pode ajudar a compreender, inclusive, procedimentos comuns por ele adotados



Figura 1.06. Residência Fleider, projetada por Bratke no bairro Jardim Europa em 1956. Foto: Leonardo Finotti.

na concepção dos projetos, bem como uma suposta habilidade por ele demonstrada, ao longo de sua trajetória, para explorar uma relação equilibrada entre arquitetura e contexto.

## AS EXPERIÊNCIAS NO JARDIM DO EMBAIXADOR



Figura 1.07. Localização do município de Campos do Jordão sobre o mapa do estado de São Paulo. Desenho elaborado pelo autor.

3.  
Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=350970>>. Acesso em: 04 de nov. 2016.

Localizado na região do Vale do Paraíba, o município de Campos do Jordão situa-se na extremidade leste do estado de São Paulo, próximo à divisa com o sul de Minas Gerais, a aproximadamente 173 km da capital (Fig. 1.07). Foi fundado em 1874 e emancipado em 1934, e ainda hoje possui uma população urbana pequena, contando, em 2010, com 47.789 habitantes, segundo censo do IBGE<sup>3</sup>. Por suas condições naturais de relevo, a cidade integra a cadeia de montanhas da Serra da Mantiqueira, tendo um clima favorecido por encontrar-se em uma altitude elevada, que varia entre 1.600 a mais de 2000 m acima do nível do mar. Embora a ocorrência de neve não seja comum no município, Campos do Jordão é bem conhecido por suas baixas temperaturas, com verões amenos e invernos rigorosos, que definem uma média anual de 14° C. Atualmente, é considerado uma das estâncias climáticas do estado de São Paulo, atraindo turistas do Brasil e do exterior durante todo o ano.

Os primeiros trabalhos de Oswaldo Bratke em Campos do Jordão ocorreram ainda junto a Carlos Botti, em 1940, quando ambos foram contratados por Adhemar de Barros para projetar um hotel cassino (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 73). Na época, o município passava por uma renovação econômica, convertendo-se de estância medicinal a cidade turística. Ao final da década de 1930, os numerosos sanatórios para tratamento de tuberculose, que até então constituíam a base da economia local, passaram a perder a importância frente aos avanços da medicina no combate à doença. Através do uso de medicamentos específicos, dispensavam-se as técnicas terapêuticas anteriormente vigentes, que se baseavam na recuperação natural do paciente em locais que oferecessem repouso, isolamento e ar puro, como era característico da região.



Entre 1938 e 1941, coube a Adhemar de Barros, então interventor federal do Estado de São Paulo, promover as mudanças necessárias à transformação da cidade. Além do Palácio da Boa Vista, a residência de inverno oficial do governador do estado, Barros autorizou a construção de equipamentos que viriam a ser importantes para o desenvolvimento turístico de Campos do Jordão, como o Grande Hotel Cassino e o Parque Estadual, também conhecido como Horto Florestal do município (SERAPIÃO, 2008, p. 61). A partir de então, tais iniciativas estimularam a realização de diversos empreendimentos privados, em especial alguns loteamentos para casas de campo, conforme destacam Segawa e Dourado (2012, p. 73). Além do Grande Hotel Cassino (Fig. 1.08; 1.09), construído entre 1940 e 1944, o escritório de Oswaldo Bratke e Carlos Botti projetou diversas residências na cidade. Em 1942, após a morte do sócio, Bratke resolveu dar continuidade aos trabalhos na região, desenvolvendo, nos anos seguintes, a urbanização do bairro Jardim do Embaixador e uma série de estudos e projetos para casas de campo.

Atualmente, o município de Campos do Jordão constitui-se basicamente por três bairros lineares: o Abernóssia, onde se concentravam as casas de saúde, o Jaguaribe e o Capivari, que englobam principalmente residências e casas de campo (SERAPIÃO, 2008, p. 61). Os três bairros situam-se em um fundo de vale por onde passa a antiga linha férrea, anteriormente a

Figura 1.08 (Esquerda). Perspectiva do Grande Hotel Cassino junto ao sítio de implantação.

Figura 1.09 (Direita). Grande Hotel Cassino em fotografia dos anos 1940.

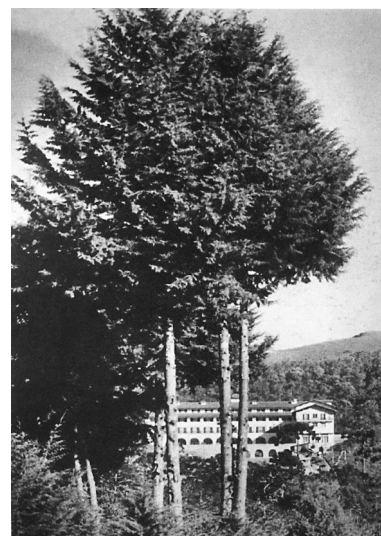
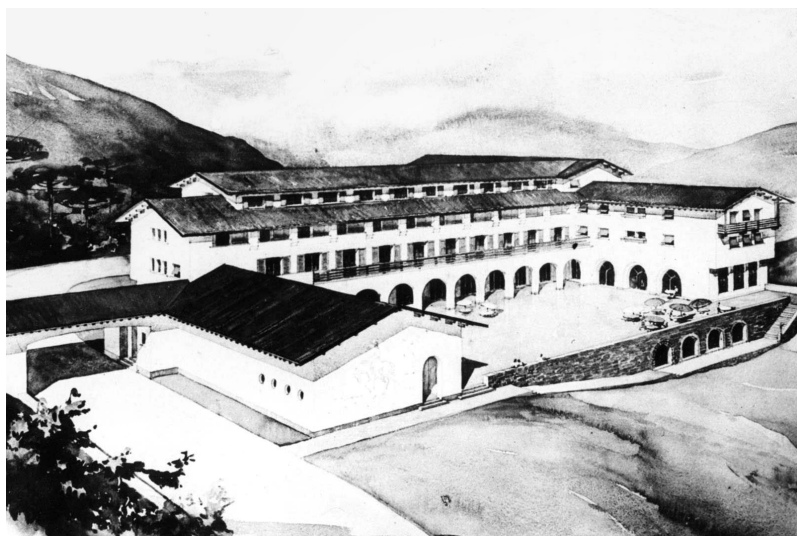




Figura 1.10. Panorâmica do bairro Capivari ao final da década de 1930. Não captados pela foto, os bairros Abernêssia e Jaguaribe situam-se à direita, já o Jardim do Embaixador localiza-se à esquerda.



Figura 1.11. Paisagem de Campos do Jordão, pintada por Francisco Rebolão Gonsales em 1943.

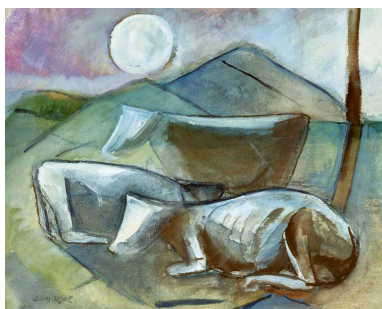


Figura 1.12. *Gado ao luar II*, pintura de Lasar Segall a partir da paisagem de Campos do Jordão (1954).

principal forma de acesso à região, mas hoje utilizada apenas como atração turística. Em toda sua extensão, a cidade é circundada por uma paisagem natural exuberante (Fig. 1.10), que atraiu pintores como Lasar Segall, Anita Malfatti e Francisco Rebolão Gonsales, cujas obras incluem uma série de pinturas inspiradas na natureza do local (Fig. 1.11; 1.12). Gonsales, inclusive, era amigo de Oswaldo Bratke, e alguns de seus quadros foram pintados a partir da residência própria do arquiteto construída no Jardim do Embaixador (Fig. A).

Conforme aponta Serapião (2008, p. 62), ao realizar o projeto do Grande Hotel em um momento de desenvolvimento da atividade turística em Campos do Jordão, Bratke logo percebeu o potencial de crescimento da cidade. Em 1940, junto a Oscar Lang e Noé Ribeiro, o arquiteto adquiriu uma grande gleba na zona rural até então conhecida como Homem Morto, onde planejou a urbanização e o loteamento do bairro Jardim do Embaixador.

Da mesma forma que em São Paulo Bratke previu, ao final da década de 1940, que os bairros residenciais se expandiriam na direção do Morumbi, em Campos do Jordão o arquiteto imaginou que o sentido da urbanização se daria entre o bairro Capivari e o Horto Florestal, que já estavam interligados por uma via desde a criação do parque, em 1938. Incorporada ao projeto do Jardim do Embaixador, tal via separa os quarteirões em duas partes, acessíveis desde ruas secundárias que se ramificam a partir dela (Fig. 1.13). Recusando a configuração hipodâmica, Bratke traçou as vias menores segundo um desenho sinuoso (Fig. 1.14), que justifica-se por sua concordância com as curvas de nível



do terreno dispensando grandes intervenções sobre a topografia natural, à maneira como realizou posteriormente nas áreas do Morumbi por ele delineadas. Nos extensos quarteirões residenciais traçados, as ruas estreitas que dão acesso aos lotes, em sua maior parte terminadas em *cul-de-sac*, buscavam, provavelmente, criar uma interioridade própria ao bairro, mantendo o seu caráter rural e assegurando, desde o projeto, um controle sobre o fluxo viário.

Se para as ruas Bratke adotou somente nomes de árvores, como Jacarandá e Araucária para dois trechos da via preexistente, Sucupira e Nogueira para algumas das demais, a denominação do bairro homenageia o embaixador José Carlos Macedo Soares, que durante a década de 1930, loteou parte do bairro Capivari (SERAPIÃO, 2008, p. 62). Ao total, a gleba parcelada no Jardim do Embaixador originou 169 lotes<sup>4</sup>, com áreas médias de 1.500 m<sup>2</sup>, porém variando entre 718 a 7.880 m<sup>2</sup>. Em sua época, o bairro foi considerado o primeiro loteamento sofisticado da cidade, pensado em especial para abrigar casas de campo, que anteriormente se concentravam sobretudo em Capivari.

Ao centro da área delineada, mais precisamente no cruzamento entre as ruas Araucária e Jacarandá, Bratke previu a construção de um restaurante ocupando uma quadra menor, com cerca de 4.000 m<sup>2</sup>. Além de incentivar a ocupação do bairro, o equipamento serviria como um apoio aos visitantes do Horto Florestal, pois localizava-se junto às margens da via que lhe dá acesso. Administrado inicialmente por uma família alemã, o restaurante tornou-se o precursor do circuito gastronômico que



Figura 1.13 (Esquerda). Vista aérea do Jardim do Embaixador em início de implantação nos anos 1940. Ao centro da foto, situa-se o restaurante e parte da via de acesso ao Horto Florestal.

Figura 1.14 (Direita). Projeto de urbanização e loteamento do bairro Jardim do Embaixador. Indicações realizadas pelo autor com base na imagem reproduzida em SERAPIÃO, 2008, p. 62.

- ① Residência de Oswaldo Bratke
- ② Residência de Guilherme Corazza
- ③ Residência de Oscar Americano
- ④ Residência de Armando Ciampoligni
- ⑤ Residência de Firmino Whitaker
- ⑥ Residência de Pascoal Scavone
- ⑦ Residência de Teixeira de Barros
- Ⓐ Restaurante
- Via preexistente

4. Cabe mencionar, de acordo com Serapião (2008, p. 65), que a gleba loteada posteriormente ao projeto de Bratke, situada na parte oeste do Jardim do Embaixador, não tem nenhuma relação com a urbanização realizada pelo arquiteto. Trata-se de um loteamento desenvolvido pela Sociedade de Imóveis Melhoramentos, empresa vinculada ao Banco Auxiliar.



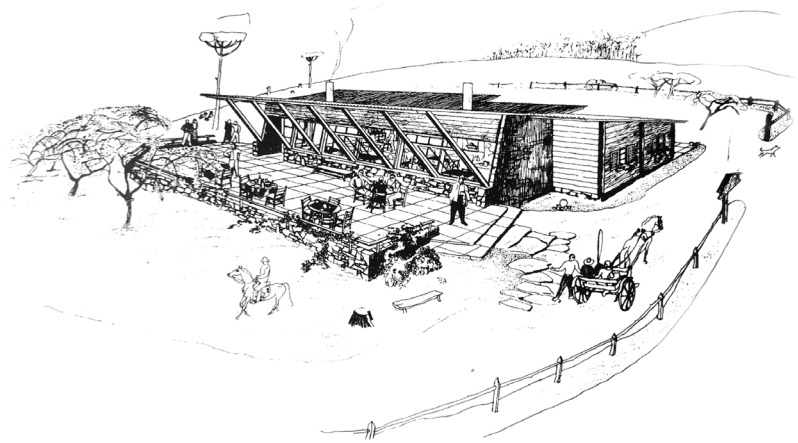


Figura 1.15. Perspectiva do restaurante desenhada por Lívio Abramo.



Figura 1.16. Fachada do acesso do restaurante. Fotografia da década de 1940.

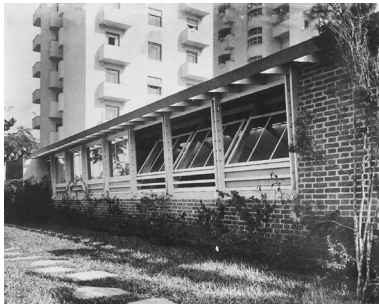


Figura 1.17. Solução de abertura das esquadrias empregada por Bratke em seu ateliê na Rua Anhandava.



Figura 1.18. Interior do ateliê da Rua Anhandava.

mais tarde se desenvolveu ao longo do trajeto entre o parque e o município, conforme afirma Serapião (2008, p. 62).

Além de uma perspectiva desenhada por Lívio Abramo e de uma fotografia da obra construída (Fig. 1.15; 1.16), não há maior documentação sobre o projeto. Contudo, o material disponível retrata uma composição onde predomina um volume único, com telhado borboleta, disposto em uma área plana sobre a parte mais alta do lote. Na dimensão longitudinal, grandes planos envidraçados conectam o interior do restaurante à paisagem e ao terraço de acesso, que é parcialmente coberto pelo beiral amplo da cobertura. Definido virtualmente por uma volumetria clara, o edifício se compõe basicamente de três partes: a base de pedra, o telhado e a estrutura de vigas inclinadas de madeira distribuídas em ritmo uniforme ao longo da fachada principal. Apoiada sobre os planos de pedra e sobre essas vigas, a cobertura sugere liberar a fachada envidraçada e o salão interno da necessidade de grandes planos estruturais, evocando princípios de projeto moderno que contrastam, pelo menos à primeira vista, com o aspecto primitivo do edifício. Além de sustentar o beiral do telhado, as vigas inclinadas também apoiam os caixilhos das esquadrias quando abertas, uma solução desenvolvida por Bratke e posteriormente utilizada em seu ateliê na Rua Anhandava, projetado em 1947 (Fig. 1.17; 1.18). À exceção das telhas de fibrocimento, componentes industrializados atípicos na região no período, os demais materiais empregados são naturais, como a alvenaria de pedra bruta e os mastros de madeira que revestem a fachada frontal e parte da lateral.



Além do restaurante, Bratke estudou uma série de casas de campo na região no mesmo período (Fig. 1.19; 1.20; 1.21; 1.22). Embora não executados, as perspectivas dos estudos foram publicadas em edições diversas da revista *Acrópole*, em 1944, constituindo os únicos documentos conhecidos sobre os projetos. A respeito das imagens, Camargo (1995, p. 65) apontou:

*“Os estudos para as casas em Campos do Jordão [...] esboçavam os indícios de uma nova linguagem. [...] Bratke explorou nessas suas propostas os efeitos de alguns materiais ‘in natura’ como pedra e madeira, cujo contraste foi determinante no equilíbrio da composição. Podemos apontar nestes exemplares o telhado de inclinação única e as amplas aberturas envidraçadas promovendo a integração com o exterior.”*

Já Segawa e Dourado (2012, p. 29) observaram que as propostas de Bratke demonstravam:

*“[...] soluções formais coerentes: edificações de geometria nítida e predominância horizontal, plano único de cobertura com grandes beirais, materiais deixados à vista (pedra e madeira, principalmente) e generosos panos de vidro – configurando a tênue separação interior/exterior, valorizando a belíssima paisagem campestre daquela estância turística”.*

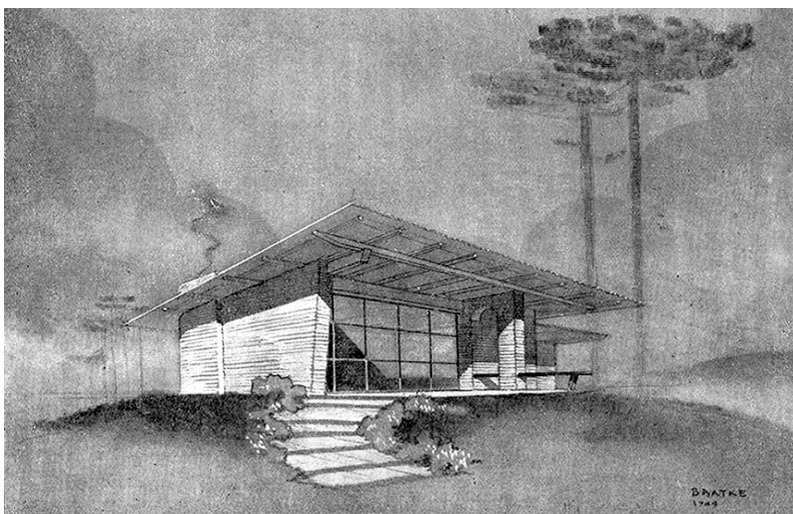


Figura 1.19. Estudo para casa em Campos do Jordão publicado na revista *Acrópole* em abril de 1944.

Figura 1.20. Estudo para casa em Campos do Jordão publicado na revista *Acrópole* em abril de 1944.

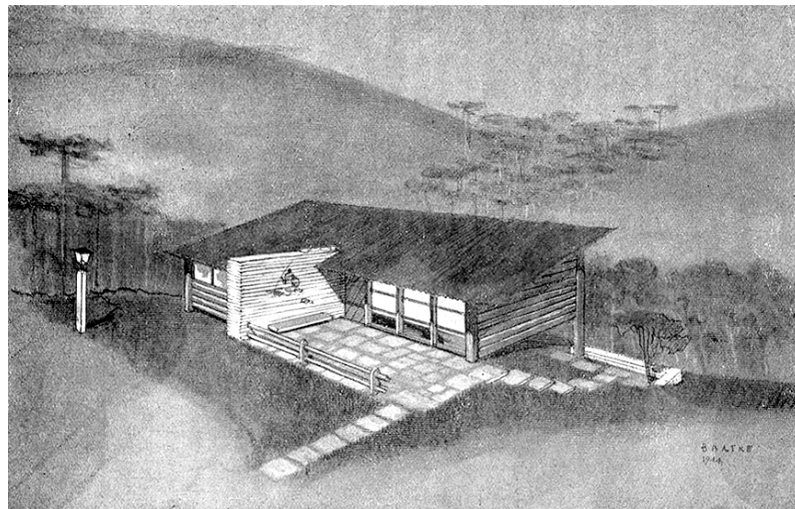


Figura 1.21. Estudo para casa em Campos do Jordão publicado na revista *Acrópole* em maio de 1944.

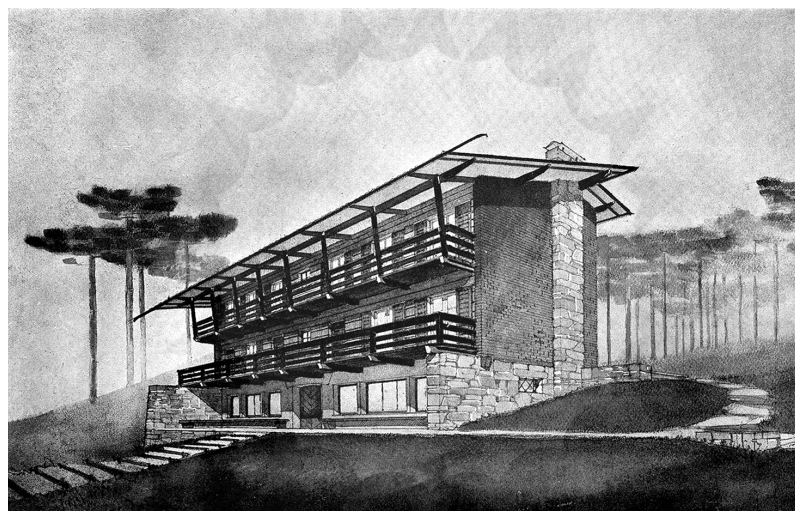
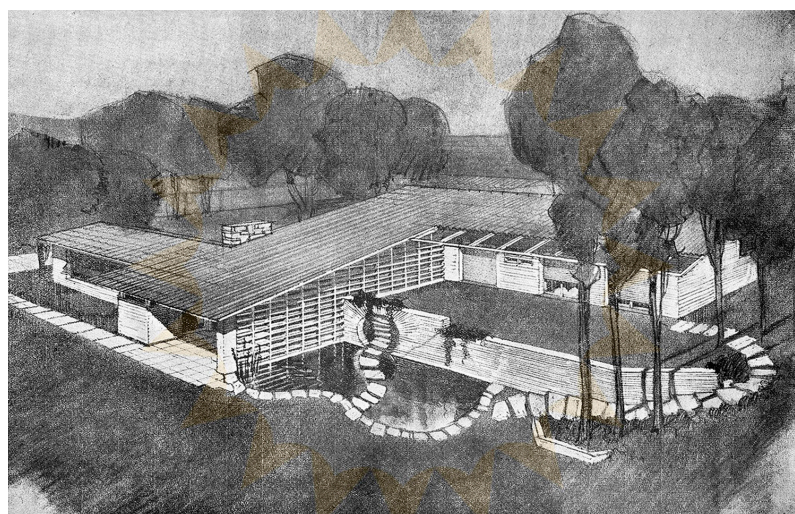


Figura 1.22. Estudo para casa em Campos do Jordão publicado na revista *Acrópole* em julho de 1944.





No entanto, embora os estudos não tenham se realizado, outras sete casas de campo projetadas por Bratke, em terrenos do Jardim do Embaixador, foram efetivamente construídas. Além de uma residência para uso próprio, o arquiteto desenhou casas para Oscar Americano, um antigo colega de escola no Mackenzie que posteriormente foi seu vizinho também no Morumbi, Guilherme Corazza, o engenheiro que se responsabilizou por suas obras a partir de meados dos anos 1940, bem como para outros conhecidos, como Armando Ciampoligni, Firmino Whitaker, Pascoal Scavone e Teixeira de Barros.

Conforme destaca Serapião (2008, p. 63), que recuperou fotos de algumas das casas remanescentes em artigo publicado na revista *Projeto Design*, as residências executadas não foram divulgadas em nenhuma publicação na época, e mesmo Bratke não preservou qualquer documentação, o que impediu a realização de estudos críticos mais detalhados pela historiografia. Mais recentemente, a partir da pesquisa inicial de Serapião, Ferreira Leite (2016, p. 01-12) também publicou artigo onde acrescentou algumas imagens e descrições das residências, contribuindo para um melhor conhecimento desta parcela menos divulgada da produção de Bratke.

De acordo com Serapião (2008, p. 63), as sete casas construídas situavam-se no entorno do restaurante, algumas eram vizinhas diretas entre si (Fig. 1.14). As residências de Bratke, Americano, Corazza e Ciampoligni localizavam-se na Rua Araucária (atual Avenida Pedro Paulo), a sul da via principal, estando as duas últimas já na esquina com a Rua Sucupira. A casa de Whitaker situava-se em frente ao restaurante, também na Rua Araucária, porém a norte. Já as casas de Scavone e Teixeira de Barros localizavam-se na Rua Nogueira, a leste da via principal.

A casa da família de Bratke foi a primeira a ser construída, marcando o início da ocupação do loteamento. Implantada na parte elevada do lote, define-se compositivamente por apenas um volume, com dois pavimentos e cobertura de inclinação única (Fig. 1.23; 1.24). Para Serapião (2008, p. 65), a área em pilotis do pavimento inferior teria sido fechada posteriormente,



Figura 1.23. Casa de Oswaldo Bratke.  
Foto: Fernando Serapião.



Figura 1.24. Portão de acesso da casa de Bratke.  
Foto: Fernando Serapião.



Figura 1.25. Fachada do acesso da casa de Teixeira de Barros. Foto: Marcelo André Ferreira Leite.



Figura 1.26. Fachada lateral da casa de Teixeira de Barros. Foto: Marcelo André Ferreira Leite.



Figura 1.27. Fachada do acesso da casa de Firmino Whitaker. Detalhe dos brises. Foto: Fernando Serapião.

quando foram acrescentadas generosas esquadrias envidraçadas que mantêm a conexão entre o interior e os jardins. De maneira similar ao restaurante, vigas inclinadas de madeira, pintadas de branco, apoiam parte do beiral da cobertura, também executada com telhas de fibrocimento dispostas sobre um madeiramento pintado de amarelo. Todas as fachadas do pavimento superior são revestidas com lâminas de madeira dispostas na horizontal e pintadas de vermelho.

Uma das mais amplas moradias do conjunto, a residência de Teixeira de Barros assemelha-se, em suas soluções, com a casa de Bratke e o restaurante (Fig. 1.25; 1.26). Disposta em um terreno íngreme, cuja cota mais elevada se encontra nivelada ao passeio, a volumetria da casa também foi resolvida em dois níveis, nitidamente distinguíveis tanto pela técnica construtiva quanto pelos materiais empregados. O pavimento inferior foi executado em alvenaria de pedra, contando com uma área aberta sobre pilotis que é utilizada como garagem e espaço de lazer. Já o superior foi totalmente construído em madeira e revestido com pranchas dispostas na horizontal e na vertical, algumas pintadas de branco, outras mantidas na cor natural. Em uma das fachadas laterais, uma janela em fita, composta por uma série de aberturas quadradas, percorre toda a sua extensão e se prolonga para parte das fachadas de frente e fundos. A cobertura, também solucionada em um plano único com revestimento de telhas de fibrocimento, apoia os beirais sobre caibros pintados de vermelho e, onde a projeção é maior, sobre vigas inclinadas pintadas de branco, que definem um ritmo regular ordenado na varanda de acesso.

Em relação às duas anteriores, a residência de Firmino Whitaker possui algumas particularidades (Fig. 1.27; 1.28; 1.29). Implantada na parte alta do lote, a casa foi elevada cerca de meio metro do solo desde o nível térreo. O acesso, de acordo com Serapião (2008, p. 65), ocorre por um deque igualmente suspenso. Assim como as casas já comentadas, possui dois pavimentos. O inferior, mais especificamente, configura-se a partir da própria disposição do volume sobre o terreno, que tira partido do declive

natural. Apesar de executada com telhas de fibrocimento, a cobertura, diferentemente das anteriores, foi resolvida em duas águas, recuperando, na visualidade do volume, o arquétipo conhecido de casa tradicional. Originalmente concebido como uma área aberta sobre pilotis, o nível inferior foi fechado, na década de 1950, para abrigar novos dormitórios, que receberam aberturas distintas das demais. Na parte superior da fachada de fundos, ainda mantidas em sua versão original, uma série de janelas quadradas dispostas lado a lado conectam a sala de estar aos jardins. Na fachada frontal, onde há grandes aberturas, Bratke adotou como solução à privacidade e à insolação um sistema de brises em madeira que se movem dentro de uma retícula quadrada, uma possível releitura vernácula dos elementos vazados de concreto. As esquadrias e os fechamentos também são de madeira, as primeiras pintadas de amarelo, os últimos de marrom-escuro. Na disposição das pranchas que revestem o volume, Bratke explora variações de efeito nas texturas, como diagonal para a fachada frontal, onde se localizam os brises, e horizontal para as demais.

As casas de Armando Ciampoligni e Oscar Americano sofreram, ao longo do tempo, uma série de acréscimos as suas formas originais. A primeira, conforme Serapião (2008, p. 65), é a única do conjunto com somente um pavimento, coberto, assim como o restaurante, com telhado borboleta. A última, de acordo com Ferreira Leite (2016, p. 05), possui dois pavimentos e cobertura em duas águas. A residência de Guilherme Corazza, embora tenha sido completamente modificada, ainda mantém o volume original, com dois pavimentos e um plano único de cobertura (Fig. 1.30). Já a de Pascoal Scavone foi demolida nos anos 1990. Embora não haja maior documentação sobre essas casas, todas foram executadas, conforme Serapião (2008, p. 64), com soluções construtivas idênticas às demais, como fechamentos em pranchas de madeira, coberturas em telhas de fibrocimento e pavimentos apoiados sobre pilares ou bases de pedra.

Como bem apontaram Camargo (1995, p. 65) e Segawa e Dourado (2012, p. 29) sobre os estudos não executados, Bratke



Figura 1.28. Fachada dos fundos da casa de Whitaker. Foto: Fernando Serapião.



Figura 1.29. Fachada dos fundos e lateral da casa de Whitaker. Foto: Marcelo André Ferreira Leite.



Figura 1.30. Fachada lateral da casa de Guilherme Corazza. Foto: Fernando Serapião.



5. Segawa e Dourado (2012, p. 29) destacam também a coincidência entre a mudança de rumos na obra de Bratke e o período em que ele passa a se dedicar exclusivamente ao projeto, o que aconteceu nos anos imediatos ao falecimento de Carlos Botti, em 1942.

demonstra, naquelas propostas, os primeiros indícios de uma busca por uma posição moderna. Diferentemente do Grande Hotel, projetado ainda durante a sociedade com Carlos Botti<sup>5</sup>, os estudos evidenciam uma aproximação à simplificação das composições, a uma maior lógica nos processos tectônicos e à ampliação das superfícies transparentes, buscando a continuidade visual entre interior e exterior. Embora com um aspecto menos primitivo do que os estudos, as casas efetivamente construídas mantiveram esses princípios, a julgar pela elementaridade dos volumes propostos, pelas coberturas mais planas e pelo desenho de aberturas maiores, quando se considera um sistema construtivo em madeira, que buscam aproximar interior e exterior. Em uma redução dos ornamentos utilizados nas casas ecléticas anteriores ao bairro, ressaltam-se, nos projetos do Jardim do Embaixador, os efeitos plásticos obtidos principalmente pelo contraste entre as texturas dos materiais naturais empregados e seus diferentes arranjos como revestimento.

6. Serapião (2008, p. 64) destaca que a maior parte das edificações locais eram cobertas com telhas cerâmicas procedentes do Vale do Paraíba. O autor também questiona se Bratke teria adotado as telhas de fibrocimento por facilidade ou economia, o que é pouco provável, considerando-se a natureza dos demais materiais e técnicas empregadas na construção das residências.

Adotando novos procedimentos compositivos sem negar elementos tradicionais, Bratke explora, nas casas construídas, as possibilidades de interlocução entre técnicas vernáculas e certos princípios de projeto moderno. Interessado em uma maior planaridade dos telhados<sup>6</sup>, adota a telha de fibrocimento, material industrializado incomum na região no período, porém não descarta os fechamentos em pranchas de madeira, os apoios e os planos estruturais em pedra bruta. Mesmo adotando o telhado borboleta ou de plano único para a maior parte das casas, não recusa o telhado tradicional em duas águas, como emprega na casa de Whitaker, onde também adota a solução de brises reticulares em madeira como proteção solar. No próprio acabamento dos materiais, utiliza cores fortes nos revestimentos das fachadas e nas esquadrias, ressaltando a continuidade das superfícies, mas também preserva a madeira na cor natural com suas conotações figurativas e primitivas tanto no restaurante quanto nas casas de Corazza e Teixeira de Barros.

Em síntese, ao responder ao desejo de abrigo na montanha e à necessidade de converter a natureza em cenário habitável e,

sobretudo, desfrutável, Bratke se manteve fiel ao próprio discurso sobre a posição que considerava adequada ao arquiteto frente à renovação arquitetônica<sup>7</sup>. Nas moradias construídas no Jardim do Embaixador, variantes rurais talvez mais próximas a uma ideia de cabana, experimentou princípios de composição modernos, incorporando, de maneira consciente, elementos construtivos tradicionais e materiais e técnicas vernáculos que julgou ainda legítimas. Sem fundir-se à paisagem, as casas estabelecem, por contraste, uma relação de autonomia com o entorno natural.

Com certas diferenças de escala, em termos de intervenção projetual, o plano de Bratke para o Jardim do Embaixador é semelhante ao encargo assumido por Julio Vilamajó na urbanização de Villa Serrana (1946-1947), que foi concebida como um destino turístico em meio à natureza rural do interior do Uruguai (CABRAL, 2014, p. 265). Nos dois casos, tratam-se de empreendimentos imobiliários planejados para a capitalização da paisagem natural, embora a dimensão e a complexidade da área tratada no caso uruguaio seja superior. Em artigo publicado recentemente, Cabral (2014, p. 270) chama atenção para os aspectos não apenas preservacionistas como também transformadores dos procedimentos adotados por Vilamajó no desenho de Villa Serrana e no projeto do *Ventorrillo*, o restaurante que serve como apoio às áreas residenciais do empreendimento (Fig. 1.31). Curiosamente, existem convergências notáveis entre a arquitetura do *Ventorrillo* de Vilamajó e a do restaurante projetado por Bratke no Jardim do Embaixador. Entre as semelhanças, merece atenção, em ambos os casos, a combinação de materiais e técnicas vernáculos a uma concepção estrutural que busca a transparência do espaço moderno. Em seu texto, Cabral (2014, p. 279) também destaca a modernidade do *Ventorrillo* inclusive enquanto atitude de projeto de Vilamajó, “*que recorre à tradição vernácula não para através dela legitimar-se, mas como escolha racional, que aproveita o que lhe interessa e descarta o que não precisa*”. Em comparação, tal postura também se adequaria para descrever os princípios adotados por Bratke tanto no projeto do restaurante quanto das casas construídas no Jardim do Embaixador.

7. Conferir as declarações de Bratke na página 43.

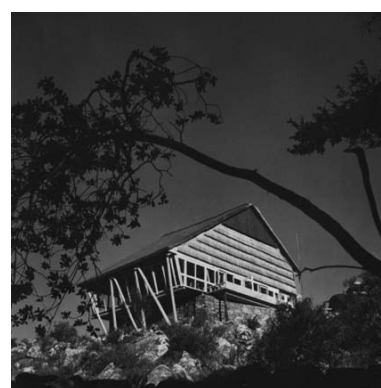


Figura 1.31. *Ventorrillo*, restaurante projetado por Vilamajó em Villa Serrana.

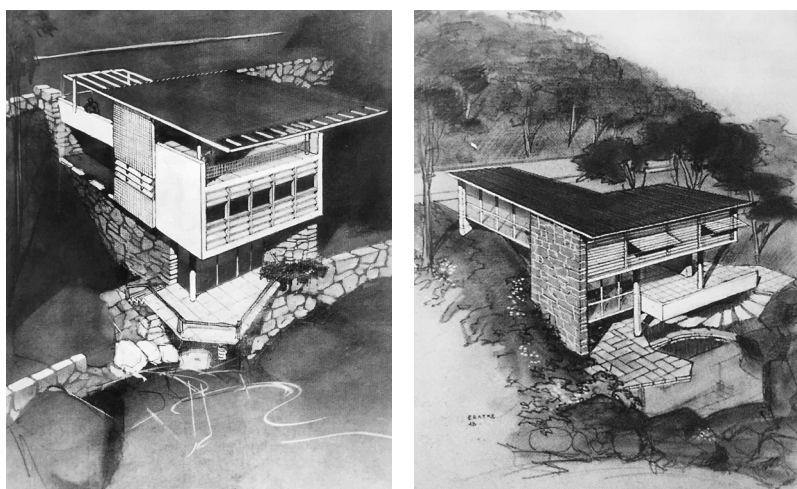
Atualmente, conforme Serapião (2008, p. 63), passados mais de 70 anos da realização dos projetos, o bairro planejado por Bratke se mantém como uma presença discreta em Campos do Jordão. Do antigo distrito rural, retratado nas pinturas de Rebolo, restaram apenas algumas ruas e travessas de terra que mantêm a atmosfera dos anos 1940. Com boa parte das vias asfaltadas, o bairro já foi absorvido pelo terceiro ciclo de desenvolvimento do município. O restaurante foi vendido nos anos 1980 e demolido na década de 1990, e seu terreno é hoje ocupado por um hotel (FERREIRA LEITE, 2016, p. 08). A casa da família de Bratke também foi demolida entre 2011 e 2015. As residências de Teixeira de Barros e Whitaker ainda existem, ambas em bom estado de conservação. A primeira passou por uma reforma que manteve suas características principais, enquanto a última sofreu alguns acréscimos no pavimento inferior, como já mencionado. No cenário atual do bairro, os exemplares remanescentes se misturam a residências de estilos diversos construídas nas décadas seguintes (SERAPIÃO, 2008, p. 63).

Além dos trabalhos no Jardim do Embaixador, cabe mencionar ainda outros estudos desenvolvidos por Bratke a partir dos anos 1940, onde aparecem soluções que antecipam alguns procedimentos por ele adotados em suas obras posteriores. Entre 1945 e 1946, em continuidade as suas experimentações, Bratke estudou diversas casas de veraneio na Ilha Porchat, localizada na cidade de Santos, no litoral paulista (Fig. 1.32; 1.33; 1.34; 1.35).



Figuras 1.32 e 1.33. Estudos para casas de veraneio em terrenos da Ilha Porchat.





Figuras 1.34 e 1.35. Estudos para casas de veraneio em terrenos da Ilha Porchat.

Para Segawa e Dourado (2012, p. 29), as propostas para residências no balneário manifestam “*uma articulação sofisticada entre forma, estrutura e configuração íngreme do terreno, com marcante expressionismo tecnológico e valorização do sítio frente à paisagem marítima*”. Tirando partido dos desníveis na topografia natural, Bratke combinou pontualmente estruturas de concreto armado a grandes planos de pedra bruta, estes utilizados, em geral, para criar uma base que regulariza o terreno permitindo dispor sobre ele um volume de geometria precisa. Nos quatro estudos, Bratke continuou a investigar o aumento da transparência entre interior e exterior, a liberação dos volumes do nível do solo através de pilotis ou planos estruturais e as possibilidades de gradação entre espaços abertos, fechados e semiabertos. A intenção de viabilizar a cobertura plana, como já demonstram os desenhos, associa-se a perfurações configurando pérgolas sempre vinculadas a grandes varandas e terraços. O contraste de efeitos plásticos entre as superfícies lisas de concreto e os planos rugosos em pedra bruta também manifestam-se com evidência nas propostas. O mais ambicioso dos estudos, em termos estruturais (Fig. 1.32), lembra, curiosamente, a residência própria projetada por Lina Bo Bardi no Morumbi, em 1949. Apesar de não realizadas em suas versões originais, assim como ocorreu em Campos do Jordão, propostas alternativas foram construídas, entre elas as publicadas nas revistas *Acrópole*, em 1952, e *Casa e Jardim*, em 1956 (Fig. 1.36; 1.37).



Figuras 1.36. Residência na Ilha Porchat publicada na revista *Casa e Jardim* (1956).



Figuras 1.37. Maquete de residência na Ilha Porchat publicada na revista *Acrópole* (1952).



Figuras 1.38. Residência no Jardim Europa (1945).



Figuras 1.39. Jardim de fundos da residência no Jardim Europa (1945).



Figuras 1.40. Residência no Jardim Paulista (1948).



Figuras 1.41. Residência própria de Bratke na Rua Anhandava (1947).

Ainda durante os anos 1940, na cidade de São Paulo, Bratke construiu diversas outras residências, onde seguiu aprimorando técnicas construtivas e compositivas. Em resposta às mudanças de hábitos domésticos, foi propondo, segundo Camargo (2000, p. 92), a otimização funcional dos espaços, a redução das compartimentações, bem como uma maior continuidade visual entre os ambientes sociais e os jardins. Para viabilizar aberturas mais generosas em moradias urbanas, inverteu o zoneamento até então usual ao posicionar os serviços à frente e as áreas de estar ao fundo, eliminando, quando possível, as edículas de serviços e incorporando as garagens aos volumes principais (Fig. 1.38; 1.39). Aproximando-se cada vez mais da cobertura plana, mas sem abandonar os beirais, manteve as explorações com materiais tradicionais como o tijolo, a pedra e a madeira, porém já incorporando elementos vazados de concreto (Fig. 1.40). Em 1949, sua residência própria na Rua Anhandava (Fig. 1.41), projetada em 1947, foi publicada na revista *Arts & Architecture* (n. 65, 1948, p. 32-33), que promovia as casas experimentais do programa *Case Study Houses*. Finalmente, entre o final da década de 1940 e durante os anos 1950, já em um momento de maior maturidade profissional, Bratke realizaria, no distrito do Morumbi, urbanizações e alguns dos projetos residenciais que estiveram, posteriormente, entre os mais divulgados e reconhecidos da sua trajetória profissional.



## O MORUMBI DOS SUBÚRBIOS-JARDINS



Figura B. Paisagem do Morumbi, pintada por Francisco Rebolo Gonsales em 1947.



## A CIDADE SE TRANSFORMA. SÃO PAULO, MODERNIZAÇÃO E SUBURBANIZAÇÃO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

A profusão de subúrbios residenciais nos arredores da cidade de São Paulo a partir das primeiras décadas do século XX é um fenômeno que já motivou estudos tanto historiográficos quanto sociológicos. As primeiras pesquisas que tratam da emergência da suburbanização na periferia do município apontam que o processo abrangeu, ainda que em proporções pouco comparáveis, parcelas da população de categorias socioeconômicas contrastantes, que por fatores também distintos, teriam sido motivadas ou forçadas a deixar a zona urbana principal<sup>1</sup>.

Em seu importante trabalho sobre a estruturação da grande São Paulo, o geógrafo Jüergen Richard Langenbuch (1971) demonstra que a suburbanização abrangeu majoritariamente os grupos de categoria socioeconômica mais modesta. No entanto, o próprio autor também menciona a ocorrência de uma outra faceta do fenômeno, embora não faça maiores aproximações ou tentativas de compreensão. Trata-se, segundo Langenbuch (1971, p. 136), de uma parcela minoritária, apesar de não desprezível, de grupos de renda mais elevada – *“a classe média e mesmo a abastada”* – que, a essa mesma época, passaram a procurar o exterior da cidade para estabelecer suas moradias<sup>2</sup>.

É bem conhecido que, a partir do final do século XIX, São Paulo sofreu um processo de profundas transformações urbanas. Enquanto os investimentos do poder público em infraestrutura permitiram a expansão horizontal da cidade, o setor privado

1.  
*“De acordo com a etimologia da palavra, subúrbio refere-se à parte da cidade localizada em contato com o campo, em que a implantação urbana ainda é incipiente, ou seja, não integra a urbe de modo cabal.”*  
(LANGENBUCH, 2001, p. 87).

2.  
Em depoimento publicado na revista *Ensaio e Debates* (n. 42, p. 85-91) em 2001, Langenbuch chama atenção para as conotações qualitativas opostas que foram incorporadas ao conceito de subúrbio em diferentes localidades. Segundo Langenbuch (2001, p. 88), em países como os Estados Unidos, onde a presença de moradores de classe média habitando essa parte das aglomerações urbanas tornou-se comum ao longo do século XX, os subúrbios habitados por grupos de menor renda são, efetivamente, aqueles que fogem ao padrão.



estimulou o desenvolvimento tecnológico, promovendo um forte crescimento também no sentido vertical. A partir dos anos 1920, o processo de verticalização iniciado no núcleo urbano principal não apenas alterou a paisagem da cidade, que já ganhava feições de metrópole, como inclusive fortaleceu, por causas e interesses diversos, a emergência da suburbanização. Se as áreas mais afastadas foram o destino das classes de renda mais baixa, o setor sudoeste da periferia imediata, por outro lado, passou a concentrar alguns bairros ocupados principalmente por grupos de maior poder aquisitivo.

A região do atual distrito do Morumbi, urbanizada extensivamente a partir dos anos 1950, compreende uma série de bairros que foram configurados como subúrbios para famílias privilegiadas. Dentre eles, o Paineiras do Morumbi, que foi um dos bairros concebidos por Oswaldo Bratke no distrito, é um exemplo notório e representativo do traçado adotado na maior parte daquela região. De acordo com Camargo (2000, p. 126) e Segawa e Dourado (2012, p. 49), o projeto do Paineiras do Morumbi intentou seguir procedimentos de desenho e ordenação característicos dos bairros-jardins paulistas, um modelo de urbanização introduzido em São Paulo pela Companhia City, na década de 1910, que foi amplamente apropriado como padrão para o planejamento de novos bairros residenciais na cidade.

Ao contextualizar os principais aspectos da expansão e do desenvolvimento urbano de São Paulo desde as décadas antecedentes, busca-se esclarecer, neste e no próximo capítulo, a dependência entre a (sub)urbanização dos bairros do Morumbi, a implantação de novas malhas rodoviárias na cidade e a disseminação do uso do automóvel a partir do final dos anos 1940. Ao longo do texto, argumenta-se ainda que, descontente com os “efeitos negativos” trazidos pelas intensas transformações urbanas, parte da elite paulista moldada pelas ambições tradicionais da família nuclear migrou para o subúrbio em busca de um “refúgio bucólico”, onde pudesse realizar o seu ideal de vida moderno, uma vez que não mais se satisfazia com a rotina conturbada e com o cenário que vinham se delineando na metrópole.

## OS INVESTIMENTOS EM INFRAESTRUTURA E A TRANSFORMAÇÃO DA PAISAGEM URBANA

*“E a Paulicéia, como que vexada de seu vestuário, originalmente combinada, por unir os elegantíssimos adornos modernos, peças vetustas e feias está transformando-se rapidamente. Dentro em breve tempo, do antigo S. Paulo pouco mais restará além da sua posição geográfica, pois mesmo a topografia, e ainda mais a superfície do solo vai-se modificando à vista d’olhos.”*  
(LIBERANI, 1890, p. 03)

A crônica de Liberani – *São Paulo cresce* – veiculada no jornal *Correio Paulistano* em dezembro de 1890, sugere o clima gerado pelas amplas mudanças urbanas que ocorreram em São Paulo a partir do final do século XIX, quando a cidade viria a assumir a condição de centro da região economicamente mais dinâmica do país.

Como descreve bem Reis Filho (2004, p. 139), os líderes políticos que assumiram o poder durante a República Velha (1889–1930) praticamente refizeram a cidade, intentando, através de extensas renovações, acentuar uma visão de progresso em relação ao regime monárquico anterior. Atendendo principalmente a objetivos políticos, a administração local implantou uma política deliberada de valorização do espaço urbano, empenhando-se em reproduzir as reformas urbanísticas das grandes cidades europeias, especialmente de Paris (CAMPOS, 2002, p. 57). Tais medidas foram pautadas por orientações racionalistas vinculadas à mentalidade de engenheiros e seus programas sanitaristas e de modernização urbana, que ganharam espaço principalmente na região central e nos bairros nobres da cidade a partir de 1890 (Fig. 2.01; 2.02). Otimistas com o potencial de progresso da metrópole que nascia, as oligarquias enriquecidas com a exportação do café buscaram apagar os vestígios que lembrassem o passado colonial, absorvendo, um tanto quanto paradoxalmente, os avanços tecnológicos e culturais europeus.



Figura 2.01. Centro de São Paulo em 1905. Largo de São Bento. Foto: Guilherme Gaensly.



Figura 2.02. Centro de São Paulo em 1912. Entorno da Rua 15 de Novembro. Foto: Guilherme Gaensly.





Entretanto, apesar das reformas que ocorreram no período da Primeira República, até as três primeiras décadas do século XX, a paisagem urbana ainda mantinha características de uma cidade horizontal profusamente arborizada, com edifícios em arquitetura eclética distribuídos entre praças e jardins, conforme retrata a panorâmica tirada por Guilherme Gaensly em 1911 (Fig. 2.03). Tal cenário seria bastante alterado após os anos 1930, quando o aumento exponencial da população urbana, a verticalização e o desenvolvimento da atividade industrial aprofundariam as transformações. A partir da década de 1920, São Paulo cresceria aceleradamente, triplicando sua população em um intervalo de apenas 20 anos. De acordo com censos do IBGE<sup>3</sup>, em 1940 a cidade contava com 1.326.261 habitantes residindo dentro dos limites atuais do município, passando para 2.198.096 em 1950 e atingindo os 3.781.446 em 1960.

No núcleo urbano principal, a construção dos primeiros edifícios em altura, logo no início dos anos 1920, assinalou a emergência de um processo de verticalização que se intensificou rapidamente nas décadas seguintes. Se até 1929 existiam pouco mais de 50 edifícios acima de quatro andares, ao final dos anos 1940 esse número já era dez vezes superior, de acordo com Somekh (1997b, p. 70). A maior concentração de população, a diversificação do comércio e dos serviços, bem como o posterior desenvolvimento da indústria, passaram a necessitar de mais espaço e de novas configurações espaciais. Tais demandas, por sua vez, pressionaram

Figura 2.03. Panorama da cidade de São Paulo em 1911. Avenida Higienópolis ao centro. Foto: Guilherme Gaensly.

3. Dados disponibilizados pela Prefeitura de São Paulo. Disponível em: <[http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/tabelas/pop\\_brasil.php](http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/tabelas/pop_brasil.php)>. Acesso em: 16 de set. 2016.

o desenvolvimento tecnológico, que viabilizou as estruturas de concreto armado e o uso dos elevadores, tecnologias de importância central na verticalização de São Paulo (SOMEKH, 1997a, p. 65).

Em outubro de 1929, com a quebra da bolsa de Nova Iorque e a queda vertiginosa nos preços internacionais do café, oportunizou-se a mudança do eixo econômico do estado, que até então era pautado pela agroexportação (CAMPOS, 2002, p. 448-449). Com a Revolução de 1930 e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, teriam início os primeiros estímulos ao desenvolvimento da indústria, que viria a estabelecer as bases da economia paulista nos anos seguintes.

Contudo, no âmbito do município de São Paulo, mesmo com a crise econômica impondo dificuldades, os anos 1930 permaneceram marcados pelo aumento da população urbana e pela expansão horizontal da cidade, que atingiu os limites delineados pelos rios Tietê e Pinheiros (CAMPOS, 2002, p. 294). O Viaduto do Chá foi reconstruído em concreto armado, transpondo o Vale do Anhangabaú e facilitando a ocupação de bairros nobres, como o Jardim América, o Jardim Europa e o Jardim Paulista. Na região central da cidade, o crescimento foi estruturado por melhoramentos urbanos diversos no Anhangabaú (Fig. 2.04; 2.05), na Praça do Patriarca e na Praça da República, bem como por uma rede de bondes elétricos implantados pela Light & Power (REIS FILHO, 2004, 142). Nesse período, também o automóvel se

Figura 2.04 (Esquerda). Vale do Anhangabaú em 1937. Edifício Matarazzo (atual prefeitura) em construção ao fundo. Foto: Claude Lévi-Strauss.

Figura 2.05 (Direita). Jardins do Vale do Anhangabaú em 1925. Foto: Guilherme Gaensly.



popularizou na cena urbana, transformando algumas praças e espaços públicos em áreas de estacionamento (Fig. 2.06; 2.07).

Ao final da década de 1930, a indústria já se estabelecia como o principal motor econômico da cidade, que despontava na posição de maior centro industrial da América do Sul. Se em 1932 as fábricas eram cerca de 2.100, tal número já se elevava a 12.000 em 1947 e atingiu os 20.000 em 1955. Além de contribuir para o aumento da população imigrante em virtude de uma necessidade crescente de mão-de-obra, o surto industrial que atingiu São Paulo avançou sobre a modificação da paisagem urbana e consolidou, já nesse período, a existência de diversas cidades periféricas ao entorno do núcleo principal (PETRONE, 1955, p. 128-130). Cabe mencionar, porém, os poucos efeitos da industrialização sobre o setor da construção civil. Diante da inexistência de peças metálicas e elementos pré-fabricados produzidos pela indústria nacional, a execução artesanal de estruturas em concreto armado tornou-se uma tradição na cidade após os anos 1920, quando o processo foi utilizado pela primeira vez para a construção de edifícios em altura (REIS FILHO, 2004, p. 154).

Na década de 1940, segundo Langenbuch (1971, p. 257), a porção urbanizada da cidade sofreu uma forte compactação da área edificada. Os loteamentos compreendidos nas zonas centrais passaram a ser rapidamente ocupados e a proporção de lotes vazios diminuiu sensivelmente em praticamente todas as partes do município. O crescimento vertical era acelerado e já se estendia a bairros contíguos ao centro, dissociando-se predominantemente do setor terciário, com o qual esteve mais atrelado inicialmente, e passando a abranger também edifícios residenciais voltados a famílias de renda alta em regiões como os bairros Higienópolis, Liberdade e a Avenida Paulista (SOMEKH, 1997b, p. 71). Conforme se observa em uma fotografia da zona central da cidade ao final da década de 1940 (Fig. 2.08), a paisagem urbana já se mostrava bastante alterada em relação àquela retratada por Gaensly em 1911.

Como consequência direta do intenso crescimento, a cidade passou a exercer uma grande pressão sobre a periferia, provocando um desenvolvimento suburbano até então não



Figura 2.06. Entorno da Praça da Sé com a catedral ainda em obras em 1940. Foto: Hildegard Rosenthal.



Figura 2.07. Entorno da Praça da Sé ocupado por automóveis em 1940. Foto: Não identificado.



Figura 2.08. Panorama da região central da cidade de São Paulo em 1945.



verificado (LANGENBUCH, 1971, p. 136). Enquanto a forte especulação imobiliária nas regiões centrais expulsava uma parte da população urbana para fora do município, a implantação de indústrias junto às ferrovias oferecia vantagens econômicas para que os operários estabelecessem suas moradias em zonas externas à cidade, próximas às estações dos trens.

Entretanto, se a ferrovia foi o que comandou a formação dos subúrbios residenciais das classes de renda baixa nas áreas mais afastadas, a emergência da suburbanização em zonas não tão distantes do núcleo urbano principal, mais especificamente aquelas a sudoeste, que hoje correspondem ao atual distrito do Morumbi, não foi motivada pelos mesmos fatores, nem envolveu o mesmo grupo socioeconômico. Conforme se nota na evolução das plantas da cidade entre as décadas de 1920 e 1950 (Fig. 2.10; 2.12; 2.14), a (sub)urbanização dos bairros do Morumbi coincide com a execução de algumas obras de infraestrutura urbana significativas, tais como a retificação e canalização do Rio Pinheiros (a oeste), que viabilizou o aproveitamento das suas várzeas, e a expansão da malha rodoviária do município. A partir dos anos 1940, a execução dessas e outras obras pela administração local possibilitou o prolongamento dos bairros-jardins já existentes a sudoeste, tais como os Jardins América, Paulista e Europa, bem como o aparecimento de novos subúrbios na mesma direção, transpondo a barreira até então imposta pelo curso do rio.

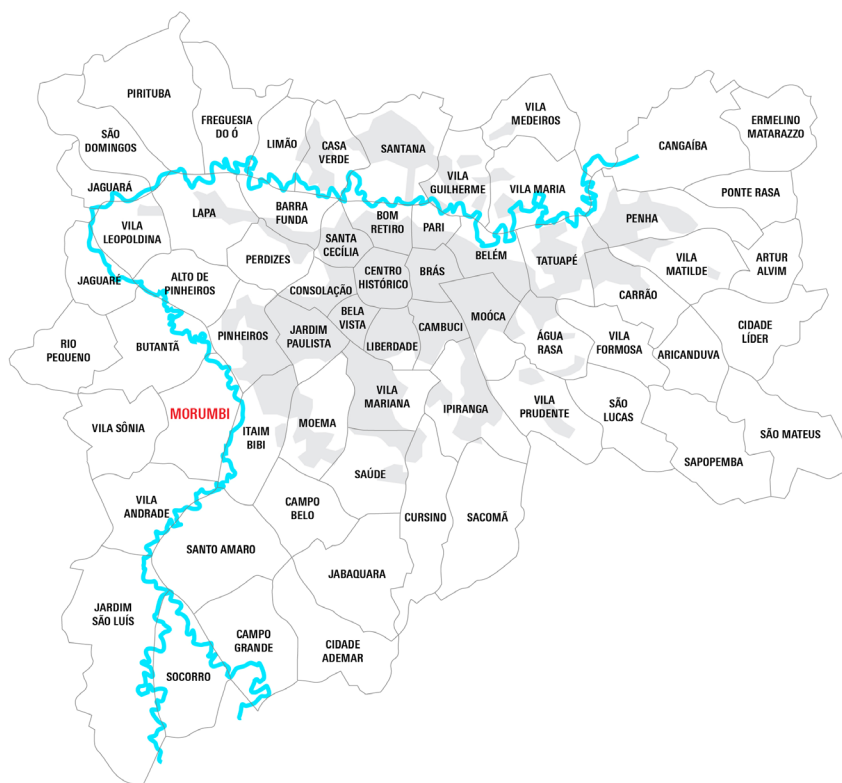
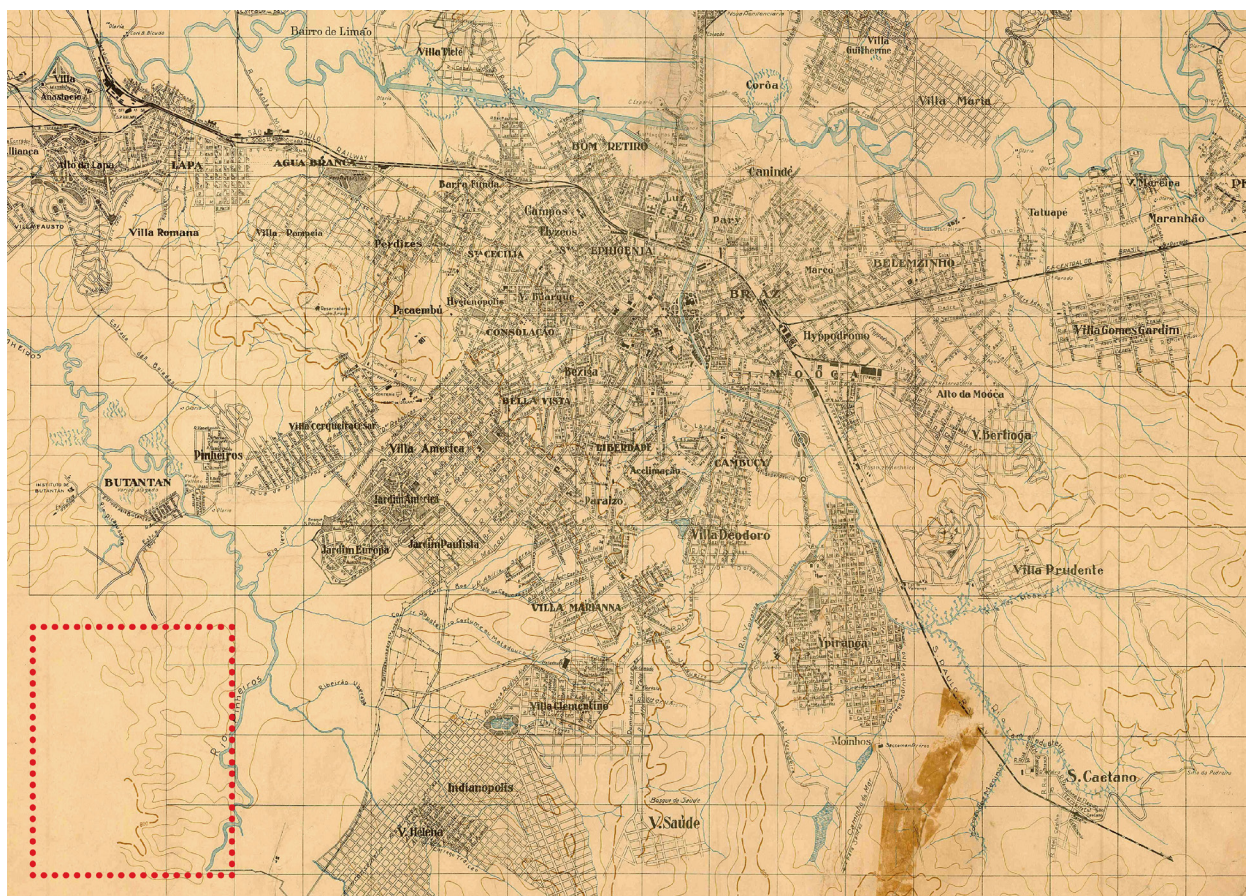


Figura 2.09 (Direita). Diagrama esquemático de parte dos distritos que constituem a cidade de São Paulo atualmente. Em cinza estão destacadas as áreas urbanizadas da cidade até o ano de 1929. Desenho elaborado pelo autor.

Figura 2.10 (Abaixo). Planta da cidade de São Paulo em 1924. Região que corresponde ao atual distrito do Morumbi destacada em vermelho na lateral esquerda da imagem.





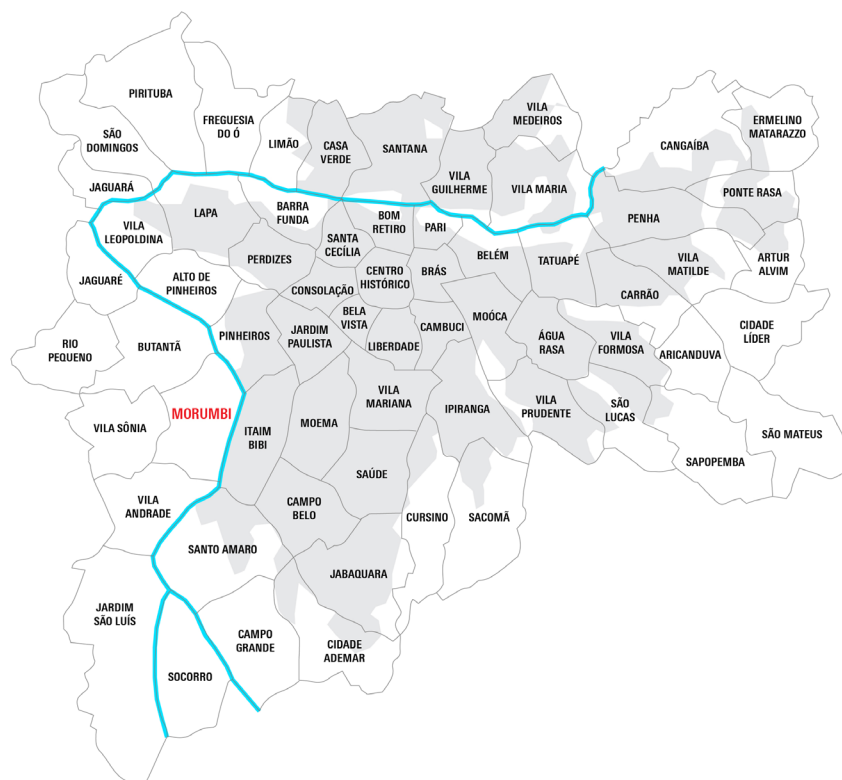
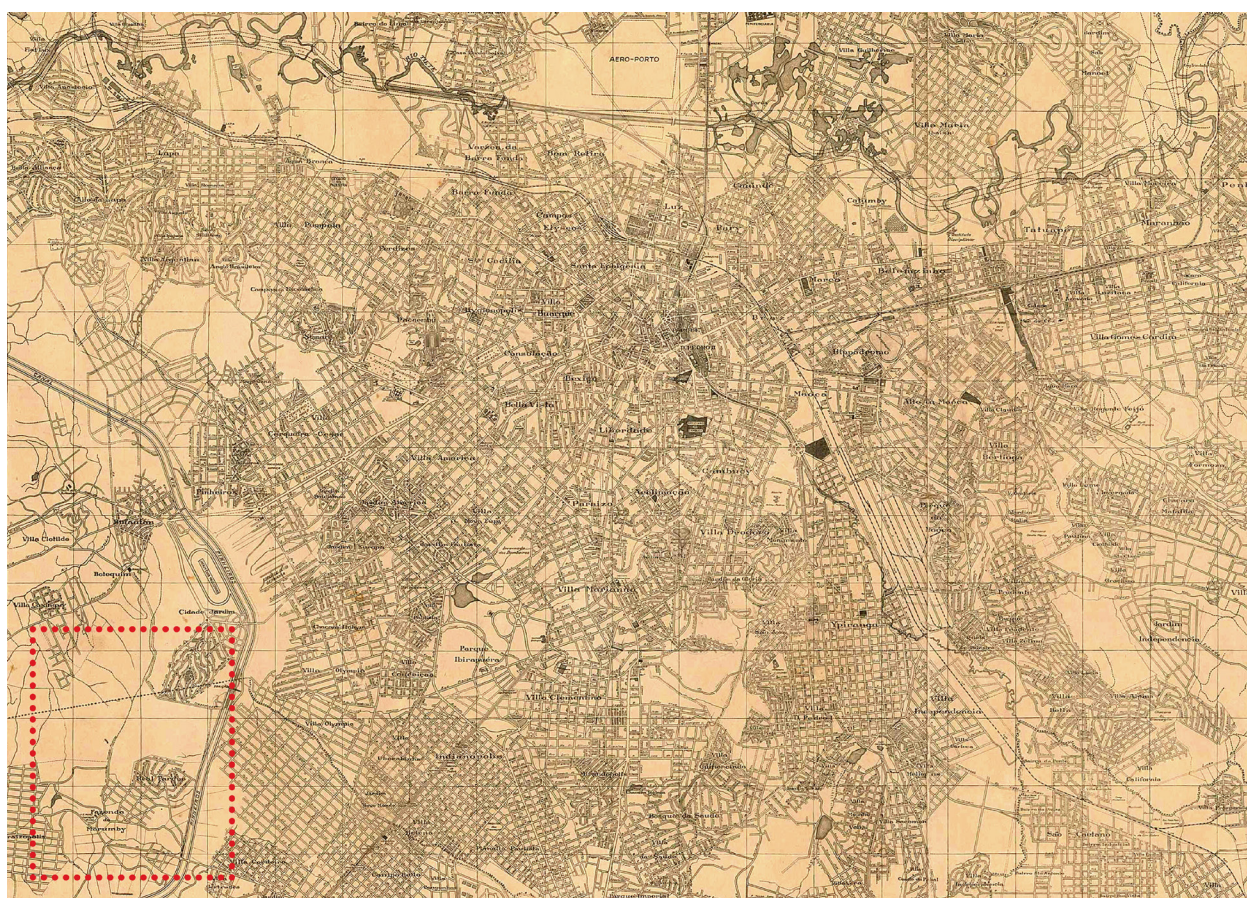


Figura 2.11 (Direita). Diagrama esquemático de parte dos distritos que constituem a cidade de São Paulo atualmente. Em cinza estão destacadas as áreas urbanizadas da cidade até o ano de 1949. Desenho elaborado pelo autor.

Figura 2.12 (Abaixo). Planta da cidade de São Paulo em 1943. Região que corresponde ao atual distrito do Morumbi destacada em vermelho na lateral esquerda da imagem.







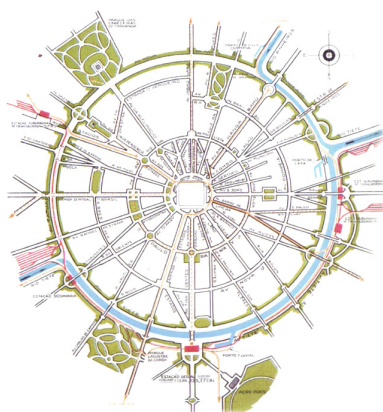


Figura 2.15. Esquema teórico da expansão da cidade de São Paulo idealizado por Prestes Maia no Plano de Avenidas (1930).

Os grandes investimentos do poder público no sistema viário ocorreram principalmente a partir da década de 1930. O Plano de Avenidas (1930), idealizado por Prestes Maia e Ulhôa Cintra, passou a ser efetivamente implantado durante a gestão de Maia na prefeitura entre 1938 e 1945, embora com alterações significativas em relação à versão original (CAMPOS, 2002, p. 440). Conforme o próprio título sugere, o plano priorizava as grandes obras e o transporte rodoviário, combinando, em suas soluções, princípios de centralização e expansão ilimitada da área urbana.

Maia idealizou o “*perímetro de irradiação*” (Fig. 2.15), um sistema de vias radiais e perimetrais indefinidamente ampliável, que conectaria o centro às periferias e orientaria um crescimento urbano estruturado e ilimitado (CAMPOS, 2002, p. 415-416). Entre as soluções viárias propostas, já estavam previstas esquematicamente as avenidas marginais do Rio Tietê (a norte), traçadas por Ulhôa Cintra, e do Rio Pinheiros (a oeste), previstas pela Light & Power e Companhia City (Fig. 2.16). A partir da implantação parcial do plano ao final dos anos 1930, a opção pela mobilidade baseada nas vias para transporte sobre pneus se tornaria a principal diretriz de expansão da cidade nas décadas seguintes (ANELLI, 2007, n. p.).

Conforme Campos (2002, p. 396) descreve precisamente, além de definir um modelo para o crescimento e a mobilidade urbana, o Plano de Avenidas de Maia também pretendia contribuir

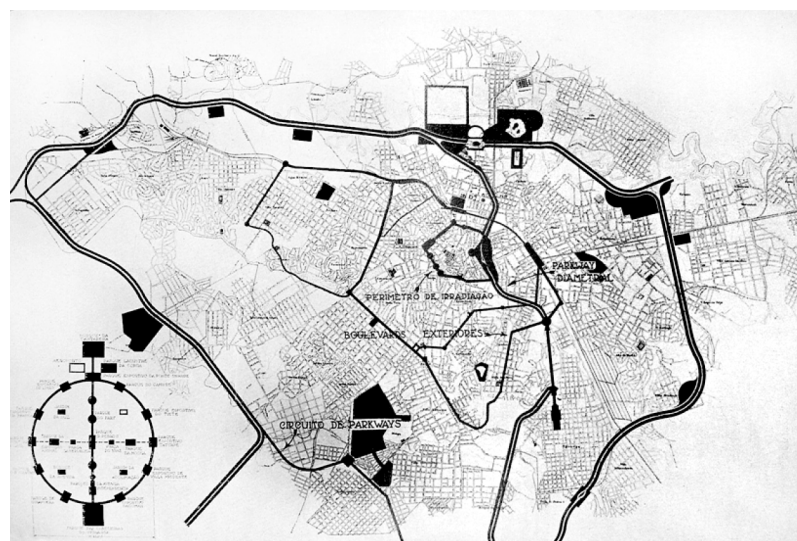


Figura 2.16. Aplicação das vias radiais e perimetrais propostas no Plano de Avenidas sobre a planta da cidade de São Paulo.



para colocar a cidade em um patamar no qual a industrialização teria papel preponderante, em detrimento da condição anterior de capital agroexportadora. Associando-se a verticalização já eminente na cidade, o arranha-céu e o automóvel passariam a simbolizar a modernização e o progresso, como promoveram os próprios anúncios veiculados em jornais do período (Fig. 2.17). Adiante, Campos (2002, p. 399) ainda complementa:

*“Em suas resoluções, não apenas o automóvel, como também a avenida e o viaduto tornariam-se símbolos de uma associação idealizada entre circulação e progresso, a expansão horizontal e vertical da cidade seria vista como representação física da expansão econômica e da modernização.”*

Cabe mencionar, segundo destaca Anelli (2007, n. p.), que até o final da década de 1940 não se apresentou, por parte de Rino Levi, Álvaro Vital Brazil, Jacques Pilon e Oswaldo Bratke<sup>4</sup>, que então constituíam a vanguarda da arquitetura paulistana, uma proposição urbanística substancialmente distinta da implementada por Prestes Maia. Pelo contrário, em suas manifestações públicas, alguns desses arquitetos inclusive demonstraram entusiasmo com a rápida transformação da cidade, defendendo uma renovação arquitetônica compatível com o estágio de modernidade que se atingia<sup>5</sup>.

De todo modo, é importante observar que apesar das diferenças formais em relação à cidade dos CIAM e da ausência de diretrizes de setorização funcional em conformidade com a Carta de Atenas (1933), o plano de Maia não apenas incorporava alguns dos grandes temas do urbanismo moderno – o automóvel, a verticalização e a funcionalidade viária – como inclusive seguia os mesmos princípios de conciliação entre expansionismo e centralização presentes na proposta de Le Corbusier para São Paulo, desenhada em novembro de 1929 (CAMPOS, 2002, p. 363). Em um croqui elaborado durante um voo de aeroplano sobre a cidade, Le Corbusier idealizou resolver os problemas de circulação e ocupação urbana eliminando a oposição tradicional entre edifício

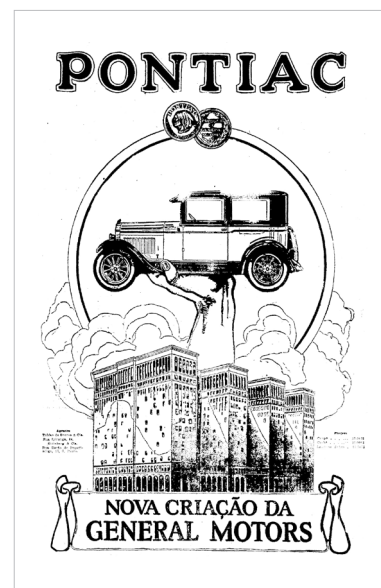


Figura 2.17. Anúncio veiculado no jornal *O Estado de São Paulo* em 24/10/1926. A imagem ilustra a associação entre o automóvel e o arranha-céu, os dois novos símbolos do progresso da cidade.

4. A inclusão de Oswaldo Bratke foi feita pelo autor. A omissão de Warchavchik é justificada por Anelli (2007, n. p.) pelo fato dos seus trabalhos no campo urbanístico terem se restringido ao projeto para o concurso do novo Paço Municipal, a ser construído no entorno da Praça da Sé.

5. Segundo Anelli (2007, n. p.), durante o concurso para o novo Viaduto do Chá, em 1936, Rino Levi propôs um novo anel interno ao “*perímetro de irradiação*” do Plano de Avenidas, demonstrando sua concordância com os princípios idealizados por Maia.

Figura 2.18. Proposta de Le Corbusier para São Paulo, desenhada em novembro de 1929.



e via. No gigantismo da utopia corbusiana, duas grandes estruturas lineares seriam lançadas sobre os morros e vales paulistanos e se cruzariam na colina central, estabelecendo um marco geográfico que, ao coincidir com os quatro pontos cardeais, conectaria a cidade ao restante do país (Fig. 2.18). Os “arranha-terras” de Le Corbusier contariam com autopistas no topo de suas estruturas, permitindo uma travessia altamente veloz da cidade por automóvel. Para Campos (2002, p. 363), tal proposta, também de expansão ilimitada, é comparável aos princípios do modelo radial-perimetral do Plano de Avenidas de Maia, ainda que os procedimentos, o desenho e a escala fossem completamente diversos.

Legitimada nos anos 1930, a opção por um modelo extensivo de cidade estruturado pela circulação rodoviária coincide, conforme Anelli (2007, n. p.), com o contexto da aproximação paulista aos Estados Unidos e ao seu modelo industrial. Leme (1996, p. 61) também destaca que, após a Primeira Guerra, o modelo de cidade europeia, até então dominante no ideário urbanístico paulistano, passou a ser substituído por referências às experiências norte-americanas no campo do urbanismo e da gestão urbana.

Segundo Anelli (2007, n. p.), são desse mesmo período as decisões políticas que optaram pelo Plano de Avenidas de Maia em detrimento do projeto de uma rede de metrô proposta pela Light &

Power, que já detinha as redes de bondes elétricos implantadas na cidade. Tal qual nas cidades norte-americanas, o “rodoviarismo” assumiu o papel de diretriz política e econômica, estabelecendo-se como um modelo que orientou a expansão de São Paulo nas décadas seguintes. Se até os anos 1940 o custo dos automóveis era alto, pois ainda eram produzidos com peças importadas nas linhas de montagem da Ford e da General Motors, com a implantação definitiva da indústria automobilística no Brasil, em 1956, e a consequente redução dos preços, o crescimento da frota de veículos, que já era alto nos anos antecedentes, passou a ser exponencial (REIS FILHO, 2004, p. 195).

A partir da década de 1960, o aumento do número de automóveis circulando nas regiões centrais passou a sobrecarregar o sistema viário, congestionando as novas avenidas e gerando poluição, falta de vagas de estacionamento, bem como outros problemas urbanos (Fig. 2.19). O aparecimento de alguns cenários inóspitos na paisagem da cidade expôs um resultado bastante distinto da imagem de modernização que orientou as diretrizes de expansão (ANELLI, 2007, n. p.).

Em meio à explosão do crescimento da cidade, Paulo Henrique publicou a obra *Metrópole e Rincões*, ainda em 1944, onde descreveu alguns aspectos da São Paulo que adentrava a segunda metade do século XX:

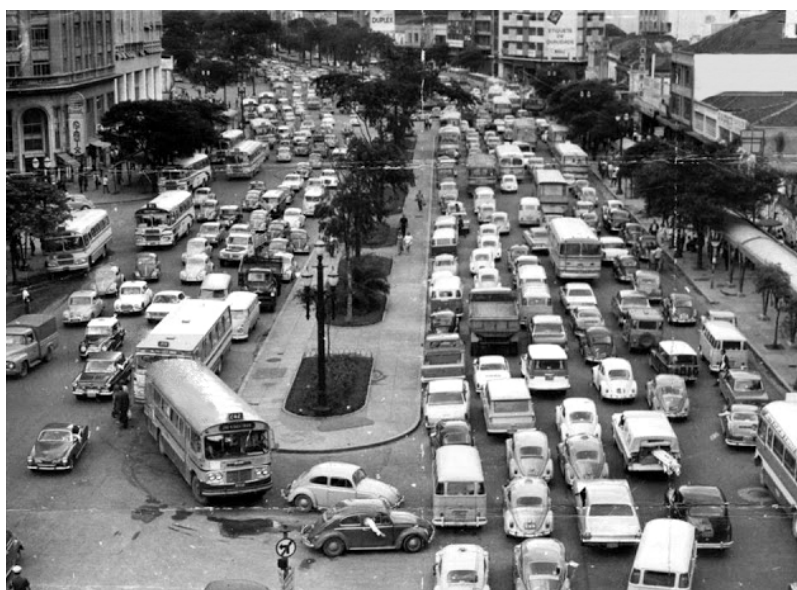


Figura 2.19. Região central de São Paulo. Congestionamento no Anhangabaú nos anos 1960.

Figura 2.20. Panorama do centro de São Paulo em 1950.  
Foto: Hans Gunter Flieg.



*“Sob um céu sempre opaco e disputado entre a neblina da Serra e a fumaça das fábricas, a cidade, irregular no traçado, na topografia e nas construções, pouco atraía. Imagine-se cerca de um milhão de habitantes formigando entre ruas acanhadas, cheias de fumaça, aos empurrões com operários e imigrantes. De vez em vez, ia-se ter a uma bonita praça donde se viam algumas esporádicas edificações de vulto. Não se cogitava da urbanização de hoje. Só em alguns bairros residenciais as construções eram regulamentadas. Mas o centro, a parte vital da cidade e por onde se tinha de passar obrigatoriamente quando de um bairro se demandasse outro, era vitimado por um congestionamento permanente do trânsito, onde veículos e pedestres se amontoavam e se atrapalhavam de uma maneira incrível, a certas horas do dia”. (HENRIQUE, 1944 apud PETRONE, 1955, p. 161)*

Nos anos antecedentes à Segunda Guerra, a aproximação política, econômica e cultural ao modelo de desenvolvimento dos Estados Unidos se fortaleceu. A “política de boa vizinhança”, lançada em 1933 pelo então presidente norte-americano, Franklin Roosevelt, determinava o estreitamento de relações com os países latino-americanos, com especial interesse no Brasil. Desde então, a maior proximidade entre os dois países passou

a estimular a reprodução de gostos e estilos de vida importados. Com conotações de modernidade, progresso e futuro, o *American way of life* foi divulgado no cinema hollywoodiano e nas revistas estrangeiras que circulavam em São Paulo (IRIGOYEN, 2005, p. 186). Também através da mídia local, popularizou-se o modo de vida moderno da classe média norte-americana, que em um movimento de fuga das grandes cidades, concentrava-se cada vez mais nos subúrbios residenciais. Ao final da década de 1940, com o término da Guerra, a *pax americana* deu continuidade à promoção de um certo tipo de casa e de família, que então se traduziam como o arquétipo da modernidade nos Estados Unidos, especialmente na Califórnia (COMAS, 2003, p. 20).

Nesse contexto, a casa suburbana isolada, disposta em meio a generosas áreas ajardinadas, fortaleceu-se como o ideal de domesticidade de uma parcela das famílias privilegiadas paulistas, em especial aquela ainda resistente aos edifícios em altura que já se multiplicavam em bairros como o Higienópolis. Intrinsecamente associado à tipologia, o modelo dos subúrbios ou bairros-jardins já era bem conhecido na cidade, pois acompanhava a expansão de parte da área urbana desde a década de 1910.

Aplicando procedimentos de desenho urbano que valorizavam a paisagem com privilégio na proporção de áreas verdes, a Companhia City<sup>6</sup> foi pioneira ao introduzir os subúrbios-jardins em São Paulo, que obtiveram grande aceitação das classes de renda média e alta sobretudo após os anos 1940, quando foram rapidamente ocupados (CAMPOS, 2002, p. 241). Através dos bairros Jardim América (1913) – o empreendimento precursor – Alto da Lapa (1921) e Pacaembu (1925), a City difundiu um padrão de urbanização alinhado às experiências dos subúrbios ajardinados norte-americanos e britânicos que se tornou referência local para a concepção de novos bairros exclusivamente residenciais (WOLFF, 2001, p. 53). Ao combinar uma paisagem mais próxima a do campo a pouca distância da cidade, facilmente acessível por automóvel em vias radiais menos congestionadas, os subúrbios-jardins expandiram-se ainda mais em São Paulo ao longo dos anos 1950.

6. A Companhia City, empresa privada de capital predominantemente internacional, foi a mais importante urbanizadora de São Paulo nesse período, dispondo de mais de 12.000.000 de m<sup>2</sup> de terrenos na zona oeste da cidade (SEGAWA, 2000, p. 109).





Figura 2.21 (Esquerda). Anúncio da Companhia City na revista *Acrópole* (1938).



Figura 2.22 (Centro). Anúncio da Companhia City na revista *Acrópole* (1938).

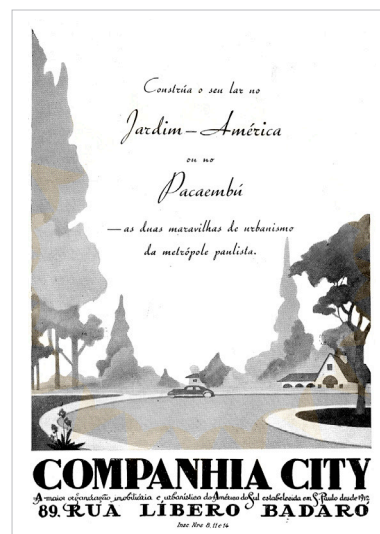


Figura 2.23 (Direita). Anúncio da Companhia City na revista *Acrópole* (1943).

Nas páginas da revista *Acrópole* e do jornal *O Estado de São Paulo* (Fig. 2.21; 2.22; 2.23), entre os anúncios dos automóveis norte-americanos, os empreendimentos da City foram promovidos em peças publicitárias que os qualificavam como “as maravilhas de urbanismo da metrópole paulista”. Destacados por seu “clima de campo ou de montanha, em plena Capital e com todo o conforto das grandes cidades”, os cenários prometidos apresentavam-se como uma alternativa atraente à paisagem e aos problemas urbanos que já se manifestavam na região central. Em ilustrações estreitamente associadas à família nuclear, os anúncios evocavam um imaginário (sub)urbano onde a casa é um espaço íntimo que oferece segurança pessoal e emocional.

A poucos quilômetros do centro da cidade, a região do atual distrito do Morumbi, do outro lado das margens do Rio Pinheiros, passou a chamar atenção por sua paisagem natural, profusamente composta por morros e vales circundados por abundantes áreas verdes. O novo cenário, então situado nos limites da zona de expansão urbana, sugeria uma certa vocação à continuidade do eixo de ocupação residencial já definido pelos bairros-jardins da City a sudoeste da cidade. A partir do final dos anos 1940, teria início um intenso processo de urbanização na região, que daria origem a uma série de bairros exclusivos à habitação unifamiliar destinada principalmente a famílias de médio e alto poder aquisitivo.





## A (SUB)URBANIZAÇÃO DO MORUMBI

Na década de 1940, a área urbanizada do município de São Paulo já atingia os limites das margens dos rios Tietê e Pinheiros, conforme demonstrado no capítulo anterior (Fig. 2.12). A partir de então, a expansão horizontal acelerada da cidade pressionou a ocupação da periferia imediata, que se constituía, no setor sudoeste, pela região do atual distrito do Morumbi. Assim como o bairro Paineiras do Morumbi, que foi uma das áreas projetadas por Oswaldo Bratke, a urbanização dos demais bairros que hoje integram o distrito foi possibilitada graças à execução de uma série de obras de infraestrutura urbana por iniciativa do poder público ao longo dos anos 1930 e 1940.

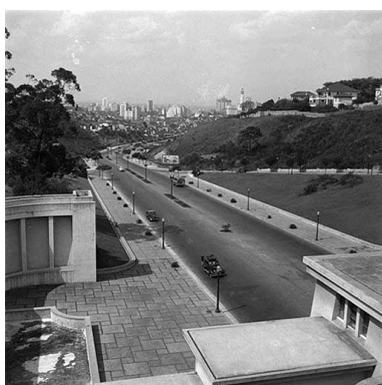


Figura 3.01. Avenida Nove de Julho em 1940.  
Foto no sentido bairro-centro. Autor: Edison Aquino.

Em 1936, a Avenida Rebouças foi nivelada e asfaltada, com vias duplas de trânsito nos dois sentidos. Ainda no mesmo ano, também foi aberta a Avenida Pedroso de Moraes, que mais tarde oportunizou um outro acesso a norte do Morumbi, próximo à região do Butantã. Em 1937, executaram-se as obras da Avenida Nove de Julho (Fig. 3.01), que junto à Avenida Cidade Jardim, abriu uma nova frente de expansão urbana na direção do Morumbi (PETRONE, 1955, p. 166). Já entre 1938 e 1945, sob a gestão de Prestes Maia, a administração local executou algumas das principais propostas do Plano de Avenidas, bem como foram iniciadas as obras de canalização e retificação do Rio Pinheiros, onde foram projetadas as pontes de Cidade Jardim, Rebouças e Socorro (CAMARGO, 2000, p. 126). Ao final dos anos 1940, a conclusão parcial das obras viárias não apenas facilitou a circulação entre o centro da cidade e o Morumbi,

como também criou a expectativa de futuro desenvolvimento urbano para a região, viabilizando, assim, os projetos de urbanização e loteamento idealizados por Oswaldo Bratke e algumas companhias imobiliárias.

Os primeiros relatos sobre o Morumbi remontam ao final do século XVIII<sup>1</sup>. Na época, a região constituía-se de uma enorme área de mata fechada com aproximadamente 500 alqueires (cerca de 12 km<sup>2</sup>), distribuídos desde as margens do Rio Pinheiros até Santo Amaro, a 15 km do centro de São Paulo (Fig. 3.02). Segundo Zambrano (2010, n. p.), durante o período colonial, as terras do Morumbi pertenceram aos jesuítas até 1759, ano em que Portugal decidiu expulsá-los de seus territórios. Em 1820, o governo de Dom João VI teria decidido doar a grande fazenda ao inglês John Maxwell Rudge, que passou a usufruir das terras para cultivar chá e vinhedos. Anos depois, de acordo com Invamoto (2012, p. 309), Rudge vendeu a propriedade, que teria passado por diversos donos até o início do século XX, quando foi dividida em diversas

1. Segundo Ponciano (2001, p. 142), o termo "Morumbi" possui diversas interpretações. A mais aceita, porém, viria do dicionário tupi, que define Morumbi como "morro ou colina muito alta".



Figura 3.02. Mapa da cidade de São Paulo atualmente. Região do distrito do Morumbi indicada à esquerda. Desenho elaborado pelo autor.

chácaras menores. Finalmente, entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1950, diante da demanda e da viabilidade de urbanizar a região, as chácaras deram origem aos loteamentos que hoje compõem o distrito do Morumbi, tais como os bairros Paineiras do Morumbi, Jardim Guedala, Jardim Leonor, Jardim Morumbi e Cidade-Jardim.

Em 2008, uma publicação realizada pela Prefeitura de São Paulo reuniu memórias e depoimentos de diversos habitantes da cidade. Entre as pequenas narrativas, Mário Lopomo (2008, p. 125-126) descreveu alguns aspectos relativos à urbanização do Morumbi e ao próprio envolvimento pessoal de Bratke com a ocupação do distrito:

*“O Morumbi era um descampado. Um dos latifúndios estendia-se nesse fim do mundo. Não havia estradas. Alguns esportistas e apaixonados pela natureza passeavam, de quando em quando, a cavalo pelos atalhos, debaixo das árvores, descobrindo, a cada passo, panoramas maravilhosos, espaços imensos que as montanhas emolduravam sem estreitar. Como se respirava bem neste lugar! A cidade longínqua ficava esquecida. Paulista algum jamais imaginaria que o Morumbi chegasse algum dia a fazer parte da cidade, tornar-se-ia um bairro habitado. Houve, porém, uma extensão: o arquiteto Oswaldo Arthur Bratke tanto se entusiasmou pelo lugar que comprou um grande terreno e instalou um sítio onde vinha passar os fins de semana. Viu possibilidades imensas na região. Tanto que não se cansava de ficar propagando o lugar admirável que descobrira e incentivando amigos a comprar terrenos na região. [...] Em 1938, construiu-se a primeira estrada com a ajuda do Prefeito Prestes Maia, que demonstrou a maior boa vontade por um projeto que a maioria ainda achava inexecutável e doido. Os poucos proprietários uniram seus esforços. Fizeram a primeira estrada asfaltada, instalaram luz e água. Alguns artistas já estavam se habituando a passar os fins de semana no Morumbi. [...] Não era mais um fim de mundo... Depois a senhora Renata Crespi tomou a iniciativa de oferecer uma igreja ao Morumbi, aproveitando*

*as ruínas de uma capela que se erguia numa elevação com vista deslumbrante. Gregório Warchavchik restaurou as poucas paredes que ainda estavam em pé e levantou o restante do edifício sobre esta base. [...] Depois Lina Bo Bardi construiu sua magnífica casa que se integra perfeitamente na paisagem, não somente porque permitiu aos moradores gozá-la ao máximo, mas também porque faz parte dela, da mesma maneira que suas árvores, suas colinas, suas plantas. Outros arquitetos como Eduardo Kneese de Mello, Corona, Luiz Saia já escolheram o Morumbi para viver. Oswaldo Bratke, o descobridor das matas, o descobridor do Morumbi, já tinha projetos mais ambiciosos. Na sua prancheta estava um hospital para crianças, clínica, cirurgia, laboratórios, um pronto socorro. Enfim a semente do Morumbi foi lançada.”*

## O BAIRRO PAINEIRAS DO MORUMBI

De acordo com Camargo (2000, p. 126), Bratke conheceu o Morumbi na década de 1930, quando a região ainda era uma zona rural, ocupada pelas chácaras e sítios com cultivo de chá. Ainda conhecido por “Fazenda Morumby”, o atual distrito pertencia ao então município de Santo Amaro<sup>2</sup>, localizado a sudoeste do perímetro urbano de São Paulo. Na passagem dos anos 1930 para os anos 1940, Bratke adquiriu uma ampla propriedade na área que hoje corresponde ao bairro Paineiras do Morumbi, passando a utilizá-la como campo de experimentação de novas técnicas construtivas e chácara de lazer para os finais de semana (Fig. 3.03; 3.04). Durante esse período, conforme Segawa e Dourado (2012, p. 49), o sítio foi ponto de encontro de alguns artistas próximos a Bratke, como José Zanine Caldas, Lívio Abramo, Aldo Bonadei e os pintores Sérgio Milliet e Francisco Rebolo Gonsales. Entre 1946 e 1955, os dois últimos teriam compartilhado uma antiga moradia que integrava a chácara quando Bratke a adquiriu (Fig. 3.05), período em que Rebolo pintou alguns dos seus bem conhecidos quadros denominados “paisagens do Morumbi” (Fig. A).

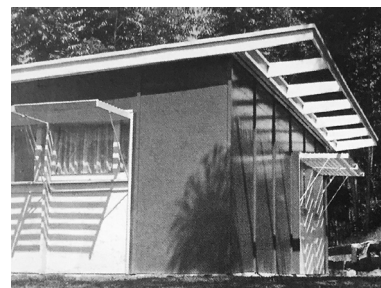


Figura 3.03. Residência experimental construída por Bratke em sua propriedade no Morumbi.



Figura 3.04. Residência experimental construída por Bratke em sua propriedade no Morumbi.

2. Em 1936, Santo Amaro tornou-se distrito ao ser incorporado ao município de São Paulo (REIS FILHO, 2004, p. 193).





Figura 3.05. Antiga moradia que integrava a chácara adquirida por Bratke.

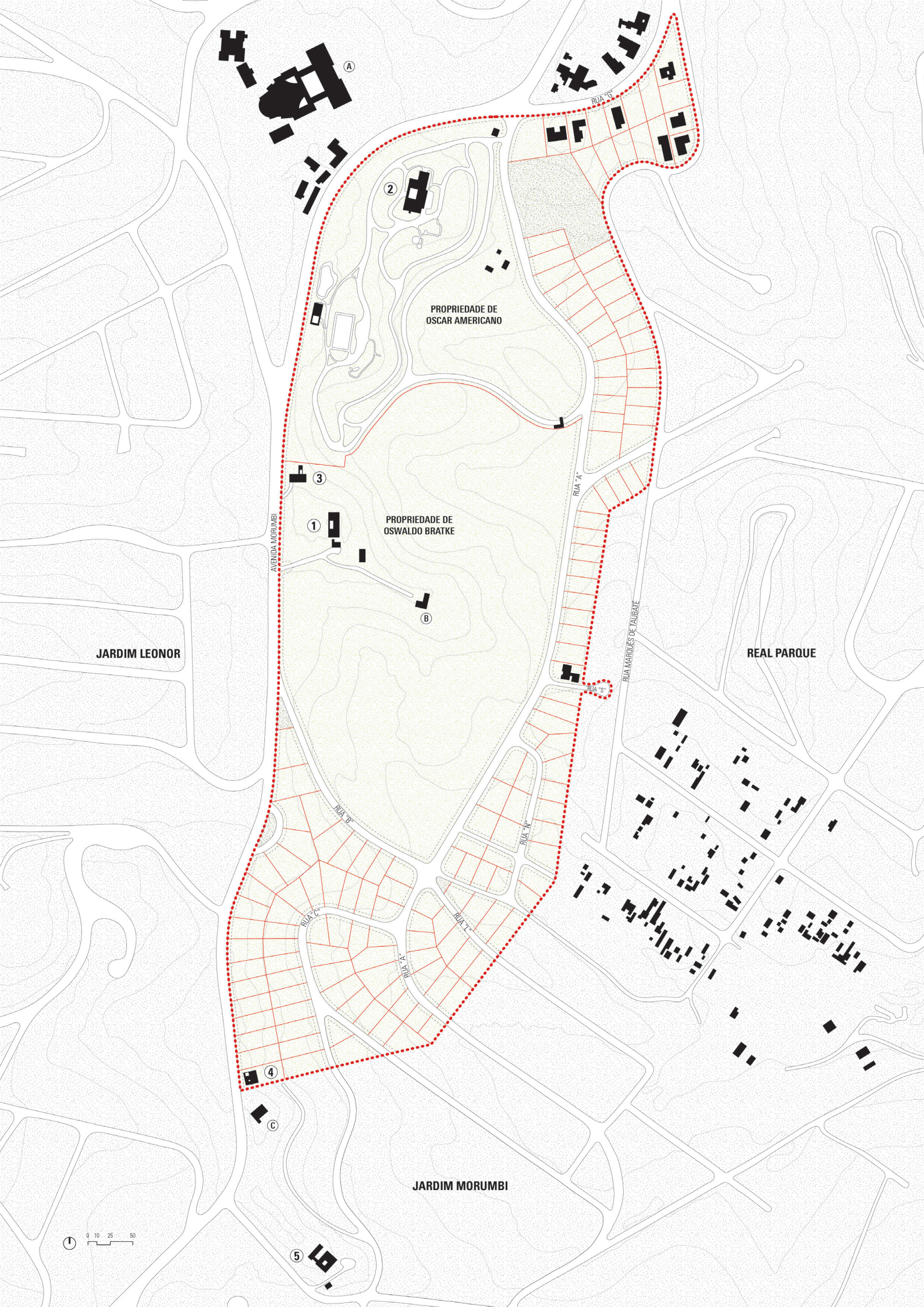
3.  
De acordo com o processo 142855/49 que consta no Arquivo Municipal de Processos (CGDP-2) da Prefeitura de São Paulo.

4.  
Em sua carreira profissional, após concluir os estudos na Escola de Engenharia Mackenzie na década de 1930, Americano fundou um escritório técnico que comandou até o início dos anos 1960, quando o converteu na Companhia Brasileira de Projetos e Obras (CBPO). Ao longo do tempo, a CBPO tornou-se uma das principais empresas nacionais de construção pesada, que atuou em diversas obras rodoviárias executadas no país no período desenvolvimentista (SERAPIÃO, 2007, p. 56).

Desde que adquiriu o sítio, nos anos 1930, Bratke passou a incentivar amigos e empresários a investir na região (CAMARGO, 2000, p. 121). Além de atrair figuras como os Matarazzo, o prefeito Fábio Prado e Adhemar de Barros, que mais tarde lhe encomendou o projeto do bairro Jardim Leonor, Bratke também teria convencido Oscar Americano a comprar a Chácara Clarice, contígua à sua propriedade, ao final da década de 1940. Segundo Mariano (2005, p. 138), tal chácara era uma extensa gleba, com cerca de 110.000 m<sup>2</sup>, que foi adquirida por Americano já com a intenção de subdividi-la para acelerar a ocupação do local. A partir de então, Bratke e Americano idealizaram juntos um empreendimento para a urbanização e o loteamento de um novo bairro, cujo nome conferido foi *“Paineiras do Morumbi”*. A responsabilidade pela concepção do projeto, no entanto, ficou a cargo de Bratke, que atuando enquanto arquiteto-empresário em toda a operação, desenvolveu a primeira versão em 1949<sup>3</sup>. Já a divulgação principal do empreendimento, contou com o suporte de Americano, engenheiro civil abastado vinculado aos círculos da elite social e cultural da cidade<sup>4</sup>. Além de se mudar com a família para o bairro logo no início dos anos 1950, Americano vendeu os primeiros terrenos originados da subdivisão da sua chácara para amigos, sob a condição contratual de que construíssem em um período não superior a dois anos (MARIANO, 2005, p. 139).

A área delineada no Paineiras do Morumbi compreendia as propriedades de Bratke e Americano e alguns quarteirões contíguos, que resultaram da subdivisão das duas chácaras (Fig. 3.06). A leste, limitava-se pela Avenida Morumbi, na divisa com o bairro Jardim Leonor, que também foi projetado por Bratke algum tempo depois. A oeste, grosso modo, o limite era a Rua Marquês de Taubaté (atual Rua Adalívia de Toledo), nas vizinhanças do Real Parque, já parcialmente ocupado. O cruzamento entre a Rua “G” (atual Rua Srg. Gilberto Marcondes Machado) e a Marquês de Taubaté definia o limite norte, próximo ao edifício que seria a Universidade Matarazzo, em construção na década de 1940, e hoje ocupado pelo Palácio do Governo (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 49). O limite sul localizava-se um pouco acima da Capela





JARDIM LEONOR

PROPRIEDADE DE  
OSCAR AMERICANO

PROPRIEDADE DE  
OSWALDO BRATKE

REAL PARQUE

JARDIM MORUMBI

0 10 25 50



5.  
Trata-se da capela mencionada por Mario Lopomo,  
que foi projetada por Warchavchik.

do Morumbi<sup>5</sup>, na divisa com o bairro Jardim Morumbi, que também estava em início de ocupação. Mais ou menos ao centro da área delineada, no maior quarteirão definido pelo projeto, concentravam-se as propriedades de Bratke e Americano, onde os dois construíram suas residências. Americano constituiu um extenso parque de mata nativa, cujo traçado de percursos definia uma espécie de quarteirão privado, com lógica própria de utilização. Bratke, provavelmente, esperava uma valorização imobiliária da região antes de subdividir sua gleba, hipótese que se reforça pela própria implantação que deu a sua casa.

Além do traçado viário e do parcelamento do solo, o projeto de urbanização elaborado previa algumas normativas urbanísticas para a ocupação dos terrenos. Bratke, que na época já tinha algumas experiências com desenho urbano, tanto pelo projeto do bairro Jardim do Embaixador, em Campos do Jordão, quanto por uma participação na urbanização da Ilha Porchat, no litoral de Santos, idealizou a formação de um bairro segundo o padrão dos bairros-jardins da Companhia City, onde havia executado boa parte dos seus projetos residenciais (CAMARGO, 2000, p. 126). Para Segawa e Dourado (2012, p. 50), também é possível estabelecer uma referência com os novos subúrbios americanos visitados por Bratke ao final dos anos 1940, quando o arquiteto viajou à costa oeste dos Estados Unidos.

De acordo com Wolff (2001, p. 24), o padrão urbano dos subúrbios ou bairros-jardins apoiava-se, ainda que à distância, no conceito de cidade-jardim teorizado por Ebenezer Howard no livro *Tomorrow, a Peaceful Path to Real Reform* (1898), que foi republicado, em 1903, sob o título *Garden Cities of Tomorrow*. Como é bem sabido, além de responder a questões sociais, a concepção teórica de Howard buscou oferecer um modelo urbano descongestionado, que valorizasse a vida comunitária e aliasse os benefícios da cidade às vantagens do campo, ou seja, desfrutaria-se de uma natureza campestre e, ao mesmo tempo, das tecnologias e atividades proporcionadas pela funcionalidade urbana. Anos depois, tal modelo seria concretizado pelos arquitetos ingleses Barry Parker e Raymond Unwin na cidade

Figura 3.06. Projeto do bairro Paineiras do Morumbi situado sobre as suas imediações no ano de 1954. Planta redesenhada pelo autor com base no mapa Vasp Cruzeiro (1954), disponibilizado pela Seção de Produção de Bases Digitais para Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (CESAD-USP), nos processos 3704/52 e 288/55 consultados junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGPD-2), e na reprodução do projeto preliminar que consta em Camargo (2000, p. 124). Curvas de nível em intervalos de 10 m. Escala gráfica e norte indicados na lateral esquerda da imagem.

- ① Residência Morumbi (1951)
- ② Residência Oscar Americano (1952)
- ③ Residência Joly (1953)
- ④ Residência Arturo Profili (1954)
- ⑤ Casa de Vidro (1951, Lina Bo Bardi)
- Ⓐ Universidade Matarazzo (atual Palácio do Governo)
- Ⓑ Antiga moradia que integrava o terreno de Bratke
- Ⓒ Capela do Morumbi (1950, Gregori Warchavchik)
- ▨ Áreas livres
- Loteamento proposto
- .... Paineiras do Morumbi

de Letchworth, fundada em 1903, que foi reconhecida como a primeira experiência de cidade-jardim inglesa. Ainda no mesmo ano, Parker e Unwin também projetaram o subúrbio-jardim de Hampstead, situado nos arredores de Londres, que foi promovido, na época, como um bem-sucedido modelo urbanístico. Ao final da década de 1940, amparados pela popularização do uso do automóvel no contexto do pós-Segunda Guerra, o padrão de paisagem dos subúrbios-jardins seria bastante difundido frente a questões urbanas geradas pelo aumento da atividade industrial e pela explosão de crescimento das cidades, que passaram a enfrentar problemas com a poluição, o trânsito e o aumento da criminalidade em suas áreas centrais (CASAGRANDE DE PAULA, 2005, p. 35).

Cabe observar, porém, algumas diferenças significativas entre os conceitos de cidade e subúrbio-jardim. A diferença do modelo de cidade-jardim teorizado por Howard, que incluía em seu pensamento amplas finalidades de reestruturação social, o subúrbio-jardim foi largamente apropriado, ao longo do século XX, como padrão para empreendimentos de expansão urbana com vistas a ganhos imobiliários, e portanto, despidos de ideais sociais reformistas (WOLFF, 2001, p. 53). Neste último caso se enquadram tanto os bairros implementados pela Companhia City em São Paulo, como o Jardim América (1913), Alto da Lapa (1921) e Pacaembu (1925), que foram desenhados originalmente pelo próprio Barry Parker, como também os subúrbios-jardins do Morumbi.

Conforme Wolff (2001, p. 31) descreve bem, a busca de uma relação harmoniosa entre arquitetura e natureza, ou ainda, a ênfase na *“arquitetura vista como parte da paisagem e do ambiente natural [...]”* era o principal fundamento da ideologia urbanística dos subúrbios-jardins, cujas origens articulam-se na tradição romântica do paisagismo inglês do século XIX. Em sua concepção de paisagem, a natureza é encarada como um elemento de composição, sobre a qual a intervenção deve ser controlada, de forma a tirar partido do seu potencial estético para criar vistas variadas e realçar aspectos pitorescos. Em termos de configuração urbana, tais ideais eram traduzidos no desenho de ruas sinuosas

e arborizadas – traçadas em concordância com a topografia original do terreno – na integração entre edificações e áreas ajardinadas por meio de amplos recuos, nas baixas densidades e no predomínio de áreas verdes sobre a área construída.

Com referências no modelo difundido pela Companhia City, o projeto de Bratke para o Paineiras do Morumbi seguiu alguns princípios de concepção e ordenação característicos dos bairros-jardins paulistas. Considerando a topografia existente, o desenho das ruas buscou acompanhar as inclinações menos acentuadas entre as curvas de nível e evitar alterações bruscas no relevo natural (MARIANO, 2005, p. 138). De forma similar ao Jardim América da City<sup>6</sup> (Fig. 3.07), os quarteirões foram loteados em terrenos grandes, com cerca de 20 m de testada e áreas variando entre pelo menos 510 m<sup>2</sup> chegando a quase 1000 m<sup>2</sup>, que possibilitavam amplas construções em meio a generosas áreas verdes<sup>7</sup>. O uso do solo foi restrito exclusivamente à construção de residências, estabelecendo-se limites quanto à taxa de ocupação dos lotes e recuos significativos em todos os alinhamentos<sup>8</sup> – o frontal de pelo menos 5 m e o de fundos com no mínimo 8 m. Na resolução do traçado viário, percebe-se também algumas soluções derivadas do desenho recorrente de cidade-jardim, como ruas terminadas em *cul-de-sac*, pequenas

6.  
A título de comparação, os terrenos mais frequentes do Jardim América possuíam em torno de 900 m<sup>2</sup>, porém havendo casos entre 360 a 450 m<sup>2</sup> (WOLFF, 2001, p. 140).

7.  
Números com base nos processos 3704/52 e 288/55 do Arquivo Municipal de Processos (CGDP-2) da Prefeitura de São Paulo.

8.  
Segawa e Dourado (2012, p. 50) apontam que o recuo frontal mínimo preestabelecido seria de 10 m. Contudo, segundo o processo 288/55, verificado no Arquivo Municipal (CGDP-2), os recuos indicados no próprio desenho do loteamento seriam 5 m de frente e 8 m de fundos.

Figura 3.07. Fotografia aérea do bairro Jardim América atualmente. Na imagem, percebe-se o contraste entre o padrão de ocupação difuso do bairro e o centro denso e verticalizado da cidade de São Paulo.



vielas e a hierarquização entre vias de trânsito rápido (Avenida Morumbi) e ruas de trânsito local com largura mais estreita.

Desde a concepção do bairro, os próprios procedimentos de projeto adotados restringiram sua ocupação sobretudo a famílias de renda média e alta. Apesar da razoável distância em relação ao centro da cidade depreciar o valor do metro quadrado, as amplas áreas viabilizadas elevaram o valor dos lotes. Além disso, a restrição de uso do solo quanto à construção exclusiva de residências em uma zona onde inexistia comércio e serviços impunha a necessidade imediata de automóvel, que enquanto bem de consumo ainda importado na época, era acessível apenas às classes de maior poder aquisitivo. Observa-se, inclusive, como o próprio traçado do bairro, que foi desenhado em extensos quarteirões, favoreceu a mobilidade por automóvel em detrimento da circulação de pedestres, embora a largura das ruas mais típicas (6 m) determinasse um fluxo de caráter local, mais consoante à construção da “vida comunitária” intrínseca à ideia de vivência no subúrbio.

Além do Paineiras do Morumbi, o bairro Jardim Leonor, que também foi projetado por Bratke, e a maior parte dos demais bairros que hoje compõem o distrito do Morumbi, tais como Jardim Guedala, Jardim Morumbi e Cidade Jardim, foram urbanizados, ao longo dos anos 1950, de acordo com o mesmo modelo (Fig. 3.08; 3.09). Pelas semelhanças em termos de configuração urbana,

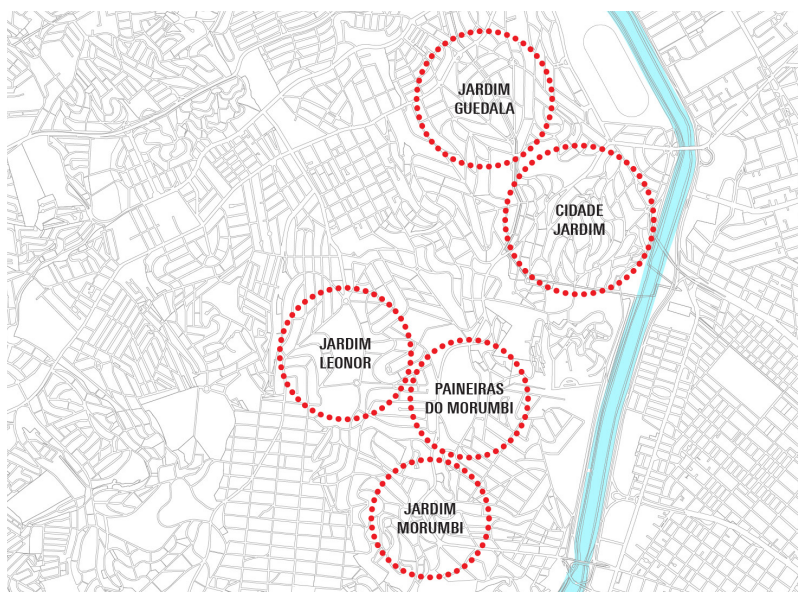


Figura 3.08. Parte dos bairros que constituem o distrito do Morumbi atualmente (áreas aproximadas). Desenho elaborado pelo autor.





Figura 3.09. Fotografia aérea da construção do estádio Cícero Pompeu de Toledo, situado no centro do Morumbi. A imagem ilustra a condição da maior parte dos bairros do distrito na década de 1950.

o Morumbi se delinearía com um padrão de paisagem similar ao dos novos subúrbios ajardinados largamente difundidos nos Estados Unidos após a Segunda Guerra. Para Irigoyen (2005, p. 85), inclusive, o Paineiras do Morumbi seria comparável *“por sua paisagem ondulada, abundante vegetação e grandes terrenos, aos subúrbios da cidade de Los Angeles, como Brentwood, Bel Air ou Pasadena, os foothills a que se refere Reyner Braham em Los Angeles: architecture of four ecologies”*.

No contexto dos anos 1950, diante do crescimento urbano desenfreado de São Paulo, que já se consolidava enquanto metrópole, o Morumbi se tornou atrativo a famílias privilegiadas mais identificadas com o modo de vida tradicional da família nuclear. Com a consolidação da indústria, a verticalização acelerada e os congestionamentos aumentando, a paisagem da cidade se transformava aceleradamente. Numa reação ao cenário e às novas condições de vida que se impunham nas regiões centrais, as famílias atraídas pelos subúrbios desejavam uma vivência “simples” em um ambiente que oferecesse tranquilidade e segurança, em contato com a natureza, mas sem perder as facilidades oferecidas pela cidade. Tais aspirações estavam estreitamente alinhadas aos princípios que nortearam a concepção da maior parte dos bairros do Morumbi (Fig. 3.10). Os amplos terrenos disponibilizados e as

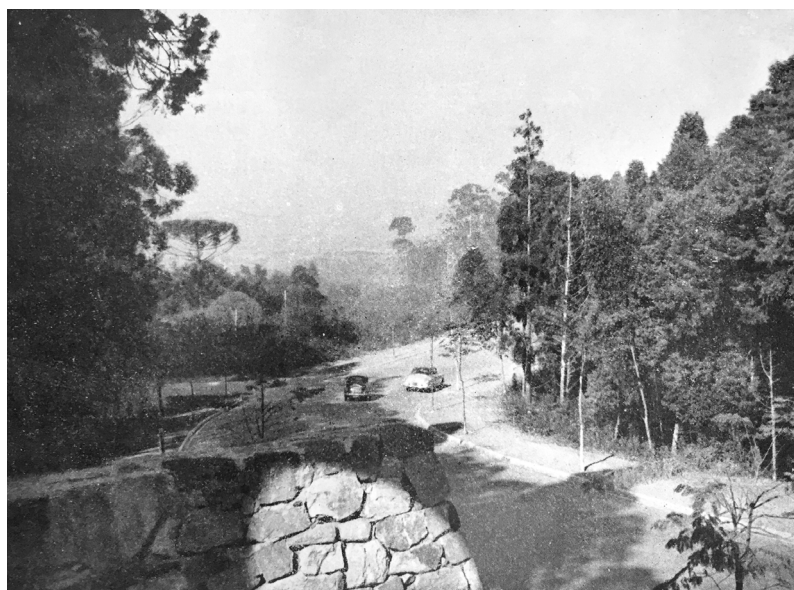


Figura 3.10. Cenário do Morumbi no início da década de 1950. Fotografia tirada a partir da Capela do Morumbi, situada no limite sul do bairro Paineiras do Morumbi.



normativas que ordenariam o padrão urbano da região iam ao encontro do ideal de viver em áreas amplas, descomprimidas e envoltas por uma paisagem bucólica, localizadas a poucos quilômetros do centro da cidade.

Com alguns panoramas naturais exuberantes, o Morumbi se tornou palco de obras significativas da arquitetura moderna brasileira. Além das residências Morumbi (1951), Oscar Americano (1952), Joly (1953) e Arturo Profili (1954), que foram implantadas no Paineiras do Morumbi (Fig. 3.04), Bratke estudou diversos outros exemplares de moradias na região (Fig. 3.11; 3.12; 3.13; 3.14). Embora não executados, as perspectivas dos projetos atestam o padrão urbano que o arquiteto tinha em mente ao planejar o bairro: casas isoladas em meio a uma área verde abundante, com a natureza compondo as visuais em relação direta com a arquitetura. Um amplo recuo frontal e a supressão de cercas ou muros altos garantiriam vistas abertas desde o passeio e estabeleceriam uma continuidade entre a rua, a casa e o jardim frontal.

Em 1949, de acordo com Lima (2013, p. 55), o Morumbi também despertou o interesse de Lina Bo e Pietro Maria Bardi, que adquiriram dois terrenos no Jardim Morumbi, onde construíram a residência projetada pela arquiteta dois anos depois (Fig. 3.15). Tratava-se de um novo bairro situado na divisa com o Paineiras do Morumbi, que foi loteado e urbanizado no mesmo modelo pela Companhia Imobiliária Morumby a partir do final da década de 1940 (INVAMOTO, 2012, p. 309).

Nas páginas da revista *Habitat* no decorrer dos anos 1950, o Morumbi foi divulgado em duas matérias entusiasmadas com a natureza da região e com a paisagem que se delineava. Em 1951 (n. 5, p. 66), a revista mencionava os avanços das obras viárias e elogiava o “*verde belíssimo*” que despontava das visuais do “*mais bonito bairro de São Paulo [refere-se, na verdade, ao atual distrito]*”. Na mesma matéria, os Bardi reivindicavam a intervenção de Bratke e Warchavchik junto às companhias imobiliárias para que se tentasse estabelecer uma convenção para a arquitetura, de maneira a evitar que as novas casas recaíssem

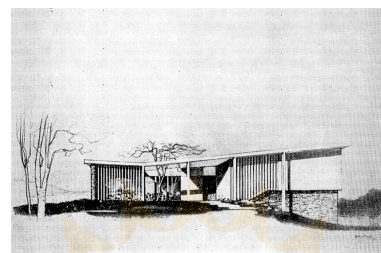


Figura 3.11. Residência F.C. (1951).

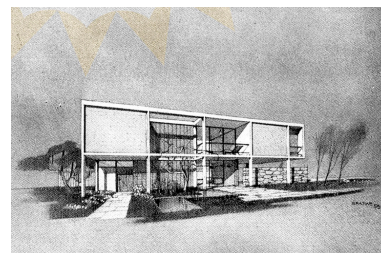


Figura 3.12. Residência E.W. (1953).

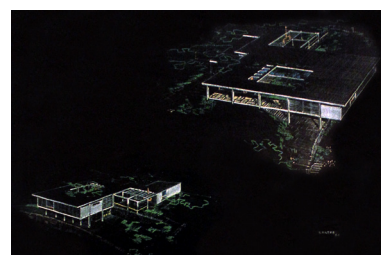


Figura 3.13. Residência Érico Stickel (1954).



Figura 3.14. Residência Érico Stickel (1954).

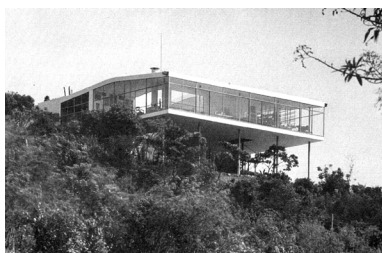


Figura 3.15. Residência de Lina Bo e Pietro Maria Bardi, implantada no bairro Jardim Morumbi (1952).

no mau gosto reinante no Jardim América e no Jardim Europa, onde, segundo eles, brincadeiras “*mal foram escondidas por uma natureza exuberante*”. Para os Bardi, no Morumbi a arquitetura deveria seguir “*moldes rigorosamente contemporâneos*”.

Já em 1953, na matéria “*O Jardim Morumbi: Arquitetura-Natureza*” (n. 10, p. 26-30), *Habitat* dedicava cinco páginas para destacar as virtudes do bairro e do distrito (Fig. 3.16; 3.17). Curiosamente, no lugar do arranha-céu e de uma representação de cidade como metrópole, duas imagens da matéria retratam o automóvel associado a uma paisagem bucólica, com grandes maciços de vegetação (Fig. 3.10; 3.16). Ao longo do texto, ao mesmo tempo em que definiam “*a arquitetura e a paisagem*” como os dois fatores que formam a “*cidade harmônica*”, os Bardi lamentavam a falta de preocupação com o “*fator paisagem*” em loteamentos apressados feitos por algumas companhias imobiliárias, onde a natureza “*havia sido completamente varrida*”. Segundo os Bardi, o Jardim Morumbi seria o “*melhor exemplo deste amor do paulista pela natureza*”, que nos bairros residenciais seria “*o repouso dos olhos, do espírito*”. Adiante, relatavam o asfaltamento das ruas por maquinários modernos, os investimentos em uma infraestrutura avançada de saneamento e o sucesso na venda dos terrenos “*a figuras da mais alta expressão na sociedade paulista*”. Por fim, concluíam que “*no Morumbi o progresso é palpável*”, uma região que estava destinada a ser “*o prolongamento natural de São Paulo residencial*”. Eufóricos,

Figuras 3.16 e 3.17. Páginas da matéria “*O Jardim Morumbi: Arquitetura-Natureza*” publicada na revista *Habitat* em 1953.



elogiavam o respeito à natureza e acreditavam que em breve surgiria a “*arquitetura, ou melhor, a arquitetura-paisagem*”. Na sequência da matéria, aparece a Casa de Vidro, projetada por Lina, seguida pela Residência Morumbi, desenhada por Bratke. Embora tacitamente, insinuava-se o “modelo” de arquitetura considerado ideal para os novos bairros.

Consideradas as diferenças de escala de intervenção, em termos de operação imobiliária, o plano de Bratke para o Paineiras do Morumbi é similar ao encargo assumido por Luis Barragán na urbanização dos *Jardines del Pedregal de San Angel*, situados em meio à natureza agreste de uma zona suburbana da Cidade do México. Entre 1945 e 1953, além de planejar a operação urbana em uma extensa gleba própria, Barragán também supervisionou o marketing do empreendimento, que apropriava-se fundamentalmente dos atributos naturais exóticos do local para promovê-lo como “*el lugar ideal para vivir*” (Fig. 3.18). Através de um desenho urbano de viés pitoresco com procedimentos também derivados da cidade-jardim howardiana, o projeto elaborado buscava tirar partido do relevo natural e do cenário rochoso peculiar para oferecer terrenos amplos exclusivos à construção de residências (EGGENER, 2001, p. 19). Em seus planos, Barragán previa preservar a natureza original mas também intervir sobre ela com projetos específicos para jardins, praças e espaços públicos<sup>9</sup>, estabelecendo, inclusive, um código de arquitetura para as intervenções nos lotes (Fig. 3.19).

No contexto brasileiro, a excepcionalidade do empreendimento mexicano chamou atenção de algumas revistas especializadas. Em 1955, uma edição especial em homenagem ao México da revista *Brasil Arquitetura Contemporânea* (n. 6, p. 30-43) dedicou quatorze páginas para comentar a operação urbana e retratar o cenário “*agreste, as formas escultóricas das rochas vulcânicas e o contraste excepcional entre as áreas verdes e os aspectos selvagens e primitivos*” da paisagem natural. Além da situação (sub)urbana semelhante aos bairros do Morumbi, que implicava na dependência direta do automóvel, as afinidades entre o empreendimento paulista e o mexicano se refletem na

9. Quando planejou os *Jardines del Pedregal*, Barragán já havia ensaiado estratégias de paisagismo em diversos jardins privados, como os Ortega Gardens, por ele executados entre 1941 e 1943 (EGGENER, 2001, p. 12-13).





Figura 3.18 (Esquerda). Peça publicitária promovendo os Jardines del Pedregal de San Angel.



Figura 3.19 (Direita). Fonte dos patos, um dos jardins públicos projetados por Luís Barragán no bairro.

valorização da natureza para criar espaços privados destinados essencialmente a famílias nucleares tradicionais de elite. Contudo, no caso paulista, assim como as demais companhias imobiliárias envolvidas na urbanização do distrito, Bratke não previu para o Paineiras do Morumbi enriquecer a vegetação natural com estratégias sofisticadas de paisagismo ou mesmo planejar antecipadamente praças de uso comunitário no bairro, a exemplo da grande área livre situada a norte da área delineada (Fig. 3.06), que apesar de ter preservado a arborização existente, não teve um planejamento paisagístico específico que viabilizasse o convívio entre os moradores. Nesse sentido, seu plano não se diferenciou de estratégias de desenho urbano já empregadas nos bairros ajardinados paulistas empreendidos pela Companhia City, que apesar de terem inovado ao oferecer um urbanismo de desenho curvilíneo com implantações diferenciadas e jardins generosos para as casas, buscavam, essencialmente, converter um cenário natural singular em instrumento de capitalização.

Efetivamente, o que Bratke planejou para a região e não exclusivamente para o bairro, foi implantar três grandes praças distribuídas nos arredores do Paineiras do Morumbi, do Jardim Leonor e das outras áreas que delineou mais tarde na região<sup>10</sup>. Segundo Camargo (2000, p. 126), a primeira se localizaria onde foi construído o Estádio Cícero Pompeu de Toledo, a segunda onde

10. Além dos dois bairros citados, Bratke também delineou, na sequência, parte do distrito Vila Andrade e o bairro Vila Susana, contíguos ao distrito do Morumbi (CAMARGO, 2000, p. 126).

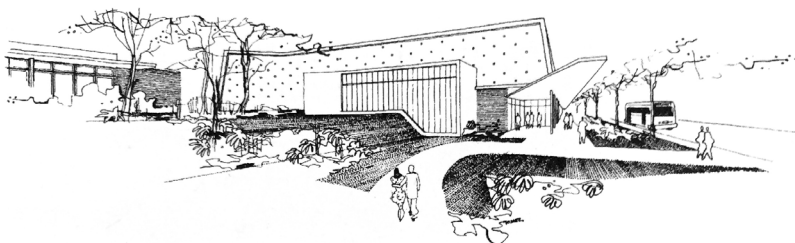


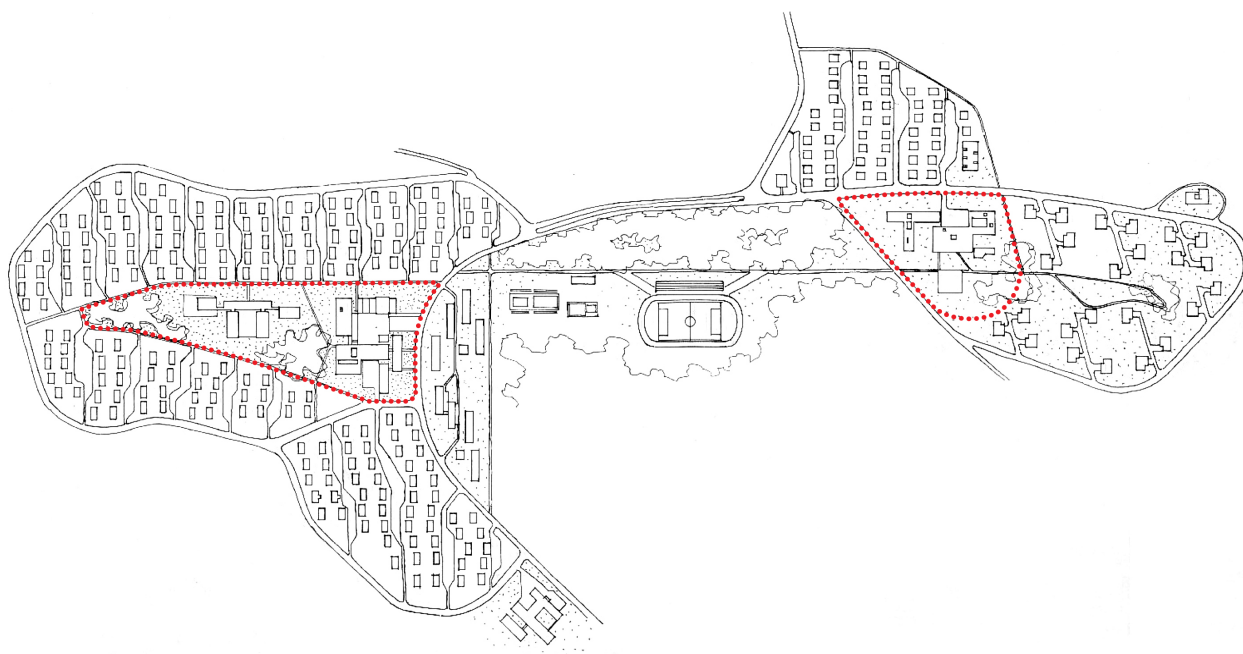
Figura 3.20. Estudo elaborado por Bratke para um centro comercial e de serviços no Morumbi (1951).

hoje está o Hospital Infantil Darcy Vargas e a terceira próxima à Vila Sônia. Contíguos às praças seriam instalados equipamentos comerciais, de lazer e de serviços, inspirados no modelo de *shopping center* norte-americano. À exceção de um croqui de estudo (Fig. 3.20), porém, não há maior documentação sobre esses projetos, que não se concretizaram como nada além de idealizações iniciais do arquiteto. Cabe mencionar, no entanto, que a provável intenção de Bratke seria configurar a região em unidades de vizinhança<sup>11</sup>, onde praças e equipamentos atuariam como núcleos provedores das áreas residenciais periféricas, à maneira como o arquiteto concebeu as *company towns* de Vila Serra do Navio e Vila Amazonas em 1955, que foram estruturadas no entorno de dois grandes *cuores* comerciais e de serviços (Fig. 3.21).

Apesar de não ter uma relação direta com o projeto de urbanização de Bratke, cabe observar a construção do Clube Paineiras do Morumbi (Fig. 3.22; 3.23), que foi projetado por Carlos

11. Segundo a formulação original do século XX, unidade de vizinhança é “uma área residencial que dispõe de relativa autonomia com relação às necessidades cotidianas de consumo de bens e serviços urbanos” (BARCELLOS, 2011, p. 01).

Figura 3.21. Projeto de Vila Serra do Navio (1955). Em vermelho estão demarcados os *cuores* com escola, praça pública, comércio e serviços. Ao centro, situa-se o setor esportivo. Abaixo, o hospital. Na periferia dos dois *cuores* concentram-se os quarteirões residenciais.



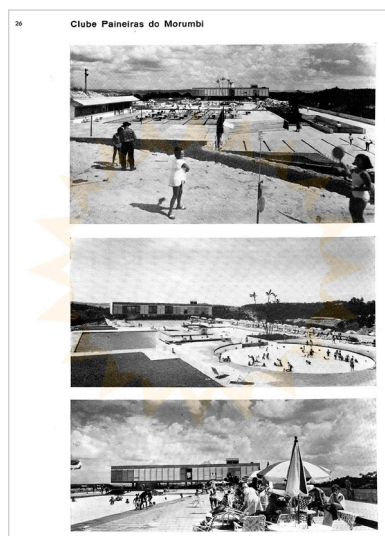


Figuras 3.22 e 3.23 (Direita e Centro). Clube Paineiras do Morumbi em publicação da revista *Acrópole* (1966).

Figura 3.24 (Esquerda). Anúncio do Clube Paineiras do Morumbi no jornal *O Estado de São Paulo* (1961).



Figura 3.25. Anúncio promovido pela Companhia City sobre a construção da Sociedade Harmonia de Tênis.



Millan no início dos anos 1960 e implantado nas proximidades da propriedade de Oscar Americano, porém fora da área delineada no bairro. Em 1961, um anúncio no jornal *O Estado de São Paulo* divulgava a implantação do clube “no aristocrático Morumbi, com deslumbrante vista sobre a cidade” (Fig. 3.24). Segundo a matéria, as “espaçosas e luxuosas instalações” se localizariam em meio a grandes parques e áreas ajardinadas, contando com piscinas, restaurantes, biblioteca, cinema, salas de jogos e entretenimento a adultos e crianças, além de instalações de serviços médicos e estéticos, totalizando 7.500 m<sup>2</sup> de construção em uma área verde de mais de 80.000 m<sup>2</sup>. O uso do clube, no entanto, seria de uso exclusivo a seus associados, “sendo o quadro social limitado por rigorosos estatutos”, conforme afirma a própria divulgação. De certo modo, a propaganda remete aos anúncios promovidos pela Companhia City nos anos 1930 sobre a construção da Sociedade Harmonia de Tênis no bairro Jardim América (Fig. 3.25). De forma bastante similar ao Clube Paineiras do Morumbi, as instalações da associação de tênis ofereceriam ao bairro da City um grande espaço privado de lazer com piscina e sede social, cujo edifício principal acabou por ser projetado somente em 1964 por Fábio Pentead.

Sem intenção de estabelecer filiações ou influências, mas situar o quadro dos debates urbanísticos em pauta no contexto paulista, é interessante observar que os projetos de urbanização



idealizados por Bratke para o Morumbi são contemporâneos a uma maior aceitação por arquitetos locais do modelo de cidade polinuclear difundido por Anhaia Melo a partir do final dos anos 1920<sup>12</sup>. Segundo Anelli (2007, n. p.), as ideias difundidas por Melo ganharam maior apelo somente após a gestão de Prestes Maia na prefeitura nos anos 1940, momento que coincide também com o cenário político do final da Segunda Guerra, no qual a influência norte-americana sobre o Brasil passou a ser hegemônica.

De acordo com Campos (2002, p. 530), Melo tentou introduzir conceitos derivados de uma visão “*humanizada*” do desenvolvimento urbano, propondo controles e limites à expansão da cidade para lhe assegurar uma evolução equilibrada. Em diversos artigos publicados nas revistas especializadas no decorrer da década de 1940<sup>13</sup>, Melo promoveu as experiências das cidades-jardins norte-americanas e defendeu uma cidade de estrutura polinuclear fundada em unidades de vizinhança como solução para a congestão metropolitana (LEME, 1996, p. 65). Sua crítica ao crescimento urbano ilimitado e à centralização excessiva o levou a propor uma “*federação de pequenas cidades*”, um modelo que permitiria reverter o ciclo metropolitano e conter a expansão desenfreada de São Paulo (TOLEDO, 2013, p. 97). Com referências também calcadas na cidade-jardim de Howard, tal modelo se constituiria de um centro urbano principal circundado por núcleos urbanos pequenos e autônomos, que eliminariam a necessidade de deslocamentos constantes entre eles (ANELLI, 2007, n. p.). Contudo, segundo Campos (2002, p. 530), as ideias de Melo não se concretizaram, resultando em aplicações e políticas parciais, tais como proteção aos bairros-jardins da City e busca de integração da população infantil através de equipamentos urbanos.

Efetivamente, porém, à diferença do modelo promovido por Melo, que defendia a criação de pequenas cidades integrais e autônomas, o padrão de urbanização aplicado ao Paineiras do Morumbi e a maior parte dos bairros contíguos foi o do subúrbio-jardim. De acordo com Feldman (2005, p. 126) e Stein (1951, p. 20), o subúrbio-jardim e a unidade de vizinhança foram adaptações

12. Luiz Ignácio Romeiro de Anhaia Melo, engenheiro-arquiteto formado na Escola Politécnica em 1913. Foi professor de urbanismo na mesma escola e prefeito de São Paulo de 1930 a 1931 (TOLEDO, 2013, p. 90).

13. Entre os diversos textos publicados na revista *Digesto Econômico*, no artigo “*A Cidade Jardim*” (n. 36, 1947, p. 27-30), Melo defendeu um “*urbanismo humano*”, que correspondesse às necessidades reais do homem e permitisse a “*formação de um ambiente de vida que favoreça [favorecesse] as relações coletivas, o conhecimento mútuo, a solidariedade, a amizade*”.

“realísticas” do conceito de cidade-jardim, ou de núcleos urbanos pequenos e autossuficientes, feitas por engenheiros urbanistas norte-americanos diante do advento da era do automóvel após a Primeira Guerra. Se a paisagem urbana é semelhante a da cidade-jardim, em termos configuracionais as divergências são grandes, talvez incomparáveis. Ao restringir o uso do solo exclusivamente à habitação com eventuais equipamentos de comércio, lazer e serviços em pontos estratégicos, tal como idealizava Bratke para as regiões que planejou no Morumbi, o subúrbio-jardim depende da preexistência de um núcleo urbano consolidado, ou seja, pode configurar-se enquanto parcela de cidade, porém seria impraticável enquanto totalidade.

Diversamente do modelo de cidade-jardim de Howard ou da federação de pequenas cidades de Melo, que agrupariam habitação, comércio, lazer, serviços e atividades de produção, satisfazendo, portanto, as funções básicas da cidade e eliminando a necessidade de deslocamentos constantes entre núcleos e centro principal, o subúrbio-jardim suprimiu a função trabalho ao configurar-se apenas como uma extensão residencial de uma cidade preexistente. Conforme Anelli (2007, n. p.) destaca com precisão, *“ao invés de produzir um sistema de autossuficiência, o subúrbio jardim norte-americano acompanhou o desenvolvimento da indústria automobilística, gerando a necessidade de grandes deslocamentos cotidianos para seus habitantes”*.

Em relação às urbanizações realizadas por Bratke, embora o arquiteto tenha defendido a descentralização como solução aos problemas urbanos de São Paulo<sup>14</sup>, tal posicionamento possivelmente se referia a uma dispersão da habitação, que na época já se concentrava nos edifícios em altura em multiplicação acelerada nas principais regiões da cidade, e pelos quais o arquiteto não demonstrava grande simpatia<sup>15</sup>. Afinal, mesmo que indiretamente, quando situado no contexto dos debates urbanísticos então vigentes em São Paulo, o padrão de urbanização aplicado por Bratke nas áreas por ele delineadas no Morumbi não apenas concorda com os princípios de centralização e expansão urbana que conformavam o Plano de Avenidas de Prestes Maia,

14. Conforme as declarações do arquiteto na entrevista concedida a Geraldo Ferraz (ver página 18).

15. Na entrevista concedida a Ferraz, Bratke comenta não haver necessidade da construção vertical em São Paulo. Entretanto, ao final, cita Buenos Aires como um bom exemplo de cidade com gabaritos de altura bem proporcionados, que deveria ser tomada como um caso de estudo aos que preconizam *“a liberdade de se construir verticalmente em qualquer ponto do perímetro urbano”* (Habitat, n. 45, 1957, p. 31).

como inclusive celebra o automóvel enquanto instrumento de mobilidade que possibilita viver em um cenário bucólico, relativamente distante do centro e dos problemas da cidade.

Finalmente, cabe observar que, na prática, o projeto de Bratke para o Paineiras do Morumbi foi apenas parcialmente implantado<sup>16</sup>. Como já mencionado, as praças e os equipamentos de comércio, lazer e serviços idealizados por Bratke no entorno do bairro não saíram do papel<sup>17</sup>. Logo no início da execução das obras de urbanização, alguns dos empreendedores mais comprometidos com a ocupação do local não respeitaram as diretrizes urbanísticas preestabelecidas, o que comprometeu a coerência ambiental e a unidade do conjunto. Ao contrário dos empreendimentos da City<sup>18</sup>, que conseguiu incorporar suas exigências à legislação municipal (WOLFF, 2001, p. 60-65), não houve um controle rigoroso sobre as normativas urbanísticas previstas no projeto, que acabou se diluindo entre os vários participantes<sup>19</sup>. Ao longo do tempo, como também não foi estabelecido um “padrão moderno” para a arquitetura, à maneira como os Bardi reivindicaram para o Morumbi na revista *Habitat*, boa parte das casas construídas caracterizaram-se pela mistura ou mesmo pela ausência de qualquer estilo.

A partir dos anos 1950, quando as obras de urbanização foram concluídas, a ocupação do Paineiras do Morumbi ocorreu lentamente. Em 1958, conforme o mapa aerofotogramétrico da cidade, eram poucos os lotes habitados (Fig. 3.26). Em 1974, segundo a planta urbana da região, a proporção de terrenos vazios diminuiu quase pela metade<sup>20</sup>. Três décadas depois, em 2003, a ocupação já era praticamente total (Fig. 3.27).

Atualmente, o cenário do bairro demonstra que da mesma forma que as normativas urbanísticas previstas para a ocupação dos terrenos não foram respeitadas, a delimitação entre o espaço público e os privados também não ocorreu à maneira planejada por Bratke. Configurou-se, por fim, uma situação bastante similar a que se concretizou nos bairros-jardins da City no decorrer do tempo. Quando projetou o Jardim América, Barry Parker já demonstrava preocupação com a possibilidade de que os

16. Camargo (2000, p. 127) destaca que os loteamentos planejados por Bratke ocorreram de forma isolada, sem o necessário engajamento com o poder público, como ocorreu com os bairros-jardins da Companhia City, cuja iniciativa também era privada. A autora também argumenta que durante a gestão de Prestes Maia, nos anos 1940, foram executadas apenas em parte as obras de infraestrutura viária previstas no Plano de Avenidas, que seriam importantes para o sucesso do projeto.

17. De acordo com Segawa e Dourado (2012, p. 50), nos anos 1990, Bratke reconsiderou o tipo de ocupação que propôs, reconhecendo que a restrição de uso do solo quanto à construção exclusiva de residências teria prejudicado a vitalidade do bairro. Entretanto, como menciona Camargo (2000, p. 128), vale lembrar que os princípios de zoneamento funcional preconizados pela Carta de Atenas (1933) influenciaram o planejamento urbano por décadas. No próprio contexto paulista, o “*zoning*” já era defendido por Anhaia Melo desde o final da década de 1920 (Fig. 3.26), tendo recebido uma maior aceitação nos anos 1940 com a criação do Departamento de Urbanismo na Prefeitura de São Paulo (1947), segundo afirma Anelli (2007, n. p.).

18. No Jardim América, as normas para ocupação dos lotes eram fixadas nas “*Cláusulas das Servidões para Uso dos Terrenos*”, provavelmente elaboradas por Barry Parker (WOLFF, 2001, p. 85). Conforme Segawa (200, p. 119), as urbanizações da City eram regidas por normas rigorosas de ocupação e construção, mais rígidas, inclusive, que as próprias legislações municipais da época.

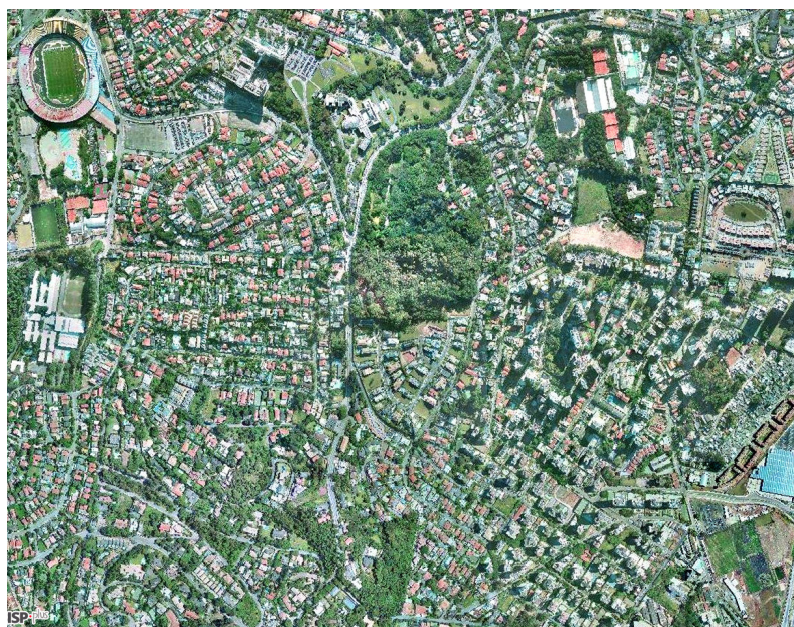
19. Não há registros sobre a maneira como as normativas foram estabelecidas. No entanto, assim como o compromisso de construção exclusiva de residências no Morumbi era contratual (PONCIANO, 2001, p. 142), provavelmente as regras para a ocupação dos terrenos também o fossem.

20. Segundo contagem realizada pelo autor com base na planta cadastral elaborada pelo Gegrar em 1974. Tal material foi disponibilizado pelo CESAD da FAUUSP.

Figura 3.26. Região dos bairros Paineiras do Morumbi, Jardim Leonor e Jardim Morumbi em 1958.



Figura 3.27. Região dos bairros Paineiras do Morumbi, Jardim Leonor e Jardim Morumbi em 2003.





proprietários construíssem muros altos junto aos alinhamentos, o que, para ele, tornaria as ruas “*monótonas e desinteressantes*”, pois além de prejudicar o convívio entre os moradores, impediria a percepção total da espacialidade planejada, que previa a integração entre arquitetura e natureza desde a escala urbana (PARKER apud WOLFF, 2001, p. 136). Em sua concepção inicial<sup>21</sup>, Parker desejou fazer do Jardim América um subúrbio sem cercas, tal era o seu fascínio com os novos subúrbios ajardinados norte-americanos, segundo ele, “*de imensa superioridade sobre o subúrbio comum*”. No entanto, desistiu da ideia ao perceber que, em São Paulo, “*a opinião pública não estava pronta para isto, tendo sido o preconceito muito forte [...]*”. Como alternativa, a City adotou normas rigorosas que exigiam delimitar as divisas com cercas vivas baixas (IRIGOYEN, 2005, p. 85), o que garantiu, pelo menos inicialmente, a integridade da paisagem prevista.

Contudo, o mesmo não aconteceu com o Paineiras do Morumbi. Diante do crescimento urbano acelerado de São Paulo e da decadência nas condições de segurança, a maior parte dos moradores ergueu muros altos contrapostos ao passeio, que no próprio projeto de Bratke já era bastante estreito (1 a 2 m), uma vez que previa-se um amplo recuo a partir do alinhamento (5 m). Algumas casas, no entanto, ainda hoje mantêm seus jardins frontais visualmente abertos à circulação pública, o que permite ter uma ideia da espacialidade planejada para o bairro (Fig. 3.29; Fig. 3.30; Fig. 3.31).

Ao final dos anos 1960, com filhos já estabelecidos em residências próprias, Bratke vendeu sua casa e a grande propriedade a Francisco Pignatari<sup>22</sup>, que apesar de ter transformado completamente a moradia, habitou o local até a década de 1980. Nos anos 1990, o terreno deu lugar ao “Jardim Pignatari”, um condomínio horizontal fechado e desconectado da malha viária existente. Em vias bem menos profícuas à cidade, concretizou-se, por fim, o loteamento da grande parcela. Tal forma de ocupação reflete a condição contemporânea da evolução da privatização do espaço que se configurou em muitas das experiências com os subúrbios ajardinados em São Paulo, e que atualmente ainda

21. Parker também previu que as casas tivessem duas frentes, voltando-se igualmente para jardins semi-públicos internos aos quarteirões. Tal proposta também não obteve receptividade local. Assim, a partir dos anos 1930, os jardins internos foram loteados e eliminados pela City (CAMPOS, 2002, p. 242).



Figura 3.28. Residência na Rua Adalívia de Toledo.



Figura 3.29. Residência na Rua Adalívia de Toledo.



Figura 3.30. Residência na Rua Adalívia de Toledo.

22. Conforme depoimento de Roberto Bratke ao autor.

persistem vigentes. Como se observa não somente nos projetos de Bratke, mas em muitos casos bem conhecidos que dispensam menções, o padrão de urbanização importado de referências norte-americanas ou inglesas enveredou-se para outros rumos frente a tradições culturais e urbanas distintas, mostrando-se incompatível, em suas versões originais, com a forma de habitar e conviver aceita pela população local.

De todo modo, como afirmou Langenbuch (1975, p. 179), a região do distrito do Morumbi encerrava, nos anos 1970, uma interessante individualidade morfológica e funcional, que ainda hoje se mantém. Mesmo com a ausência de um plano integral de ocupação e diante de urbanizações realizadas quase que exclusivamente por interesses privados, configurou-se, por fim, como uma zona de caráter *sui-generis*, onde grandes instalações de uso público e semi-público se misturam às residências. No setor recreativo merecem destaque o Jôquei Clube e o Estádio Cícero Pompeu de Toledo. No âmbito institucional, de serviços e lazer, a região conta com os hospitais Albert Einstein e Darcy Vargas, com as escolas Pio XII, Visconde de Porto Seguro, Nossa Senhora do Morumbi e com os parques Burle Marx, Alfredo Volpi e a praça Vinícius de Moraes, além do já comentado Clube Paineiras do Morumbi. Ainda nos anos 1950, a região adquiriu importante função político-administrativa em virtude da transferência do poder executivo estadual para o Palácio dos Bandeirantes, situado nas vizinhanças da propriedade de Oscar Americano (Fig. 3.06). A Fundação Maria Luiza e Oscar Americano e o Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, atuais programas das residências modernas, também se destacam enquanto patrimônio arquitetônico e centros culturais que dispõem de acervos de arte e pesquisa relevantes para a população.





## AS RESIDÊNCIAS

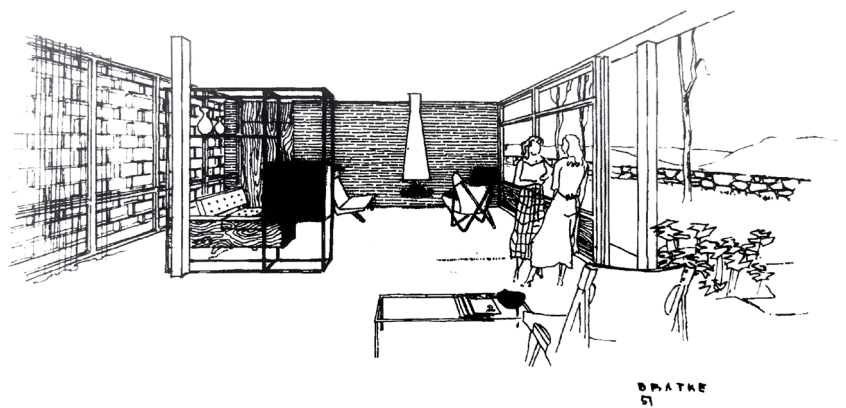


Figura C. Croqui de estudo feito por Bratke para o estar da Residência Morumbi (1951).



## RESIDÊNCIA MORUMBI (1951-1953)

Em 1951, com as obras de urbanização do Paineiras do Morumbi ainda em andamento, Bratke projetou, para a própria família, a primeira residência a integrar o bairro, que foi construída dois anos depois em meio à extensa propriedade por ele reservada na área que loteou. Publicada nos catálogos de Hitchcock (1955, p. 174-175), Mindlin (1956, p. 58-61), Winkler (1955, p. 200-203) e em periódicos nacionais e internacionais, como nas revistas *L'Architecture d'Aujourd'hui*, (n. 49, 1953, p. 50-51), *Módulo* (n. 1, 1955, p. 34-35) e *Habitat* (n. 10, 1953, p. 41-44), o projeto é apontado tanto por Camargo (2000, p. 106) quanto por Segawa e Dourado (2012, p. 110) como um divisor de águas na trajetória profissional do arquiteto, que teria marcado o início da sua produção arquitetônica propriamente reconhecida como moderna.

Na década de 1960, após Bratke vender a propriedade, a casa sofreu alterações e foi posteriormente demolida. Assim, para os fins de remontagem do projeto que interessam à análise aqui desenvolvida, operou-se a sobreposição entre a versão de aprovação acessada no arquivo municipal (CGPD-2) e os desenhos publicados nos catálogos de Mindlin (1956, p. 58) e Winkler (1955, p. 201).

Situada ao centro da área delineada no bairro, a propriedade de Bratke correspondia a um terreno de dimensões excepcionais, totalizando aproximadamente 137.000 m<sup>2</sup> de área livre, e que já contava com uma arborização natural significativa em boa parte de sua extensão. Como mencionado anteriormente, a provável intenção do arquiteto seria reloteá-la com o avanço



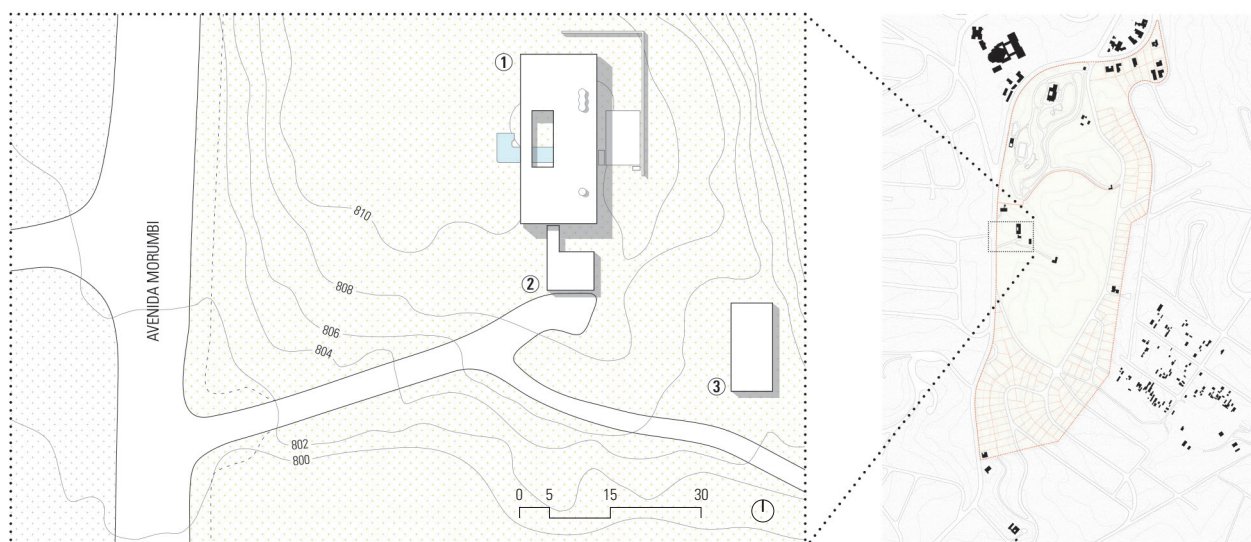


Figura 4.01 (Direita). Localização da Residência Morumbi a partir do projeto de urbanização do bairro Paineiras do Morumbi. Desenho elaborado pelo autor.

Figura 4.02 (Esquerda). Implantação. Redesenho elaborado pelo autor com base no mapa Vasp Cruzeiro (1954), disponibilizado pela Seção de Produção de Bases Digitais para Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (CESAD-USP), e no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o número 2396/51. Escala 1:1250.

- ① Residência
- ② Garagem
- ③ Pavilhão-Estúdio

da ocupação do bairro e uma posterior valorização imobiliária do entorno. A norte, o grande terreno fazia divisa com a propriedade de Oscar Americano, limitando-se a leste pela Avenida Morumbi, a oeste pela “Rua A” (atual Joaquim Cândido de Azevedo Marques) e a sul pela “Rua B” (atual Dom Paulo Pedrosa). Com uma topografia levemente íngreme, seu perfil sobe 10 m a partir da Avenida Morumbi, passando da cota 800 a 810, e caindo em direção às extremidades leste e sul (Fig. 4.01; 4.02). Por suas vastas dimensões e ausência de um entorno consolidado, que ainda o caracterizavam mais enquanto chácara rural do que propriamente um lote (sub)urbano, oferecia liberdade total de implantação à residência, sem impor condicionantes, exceto as naturais, à concepção do projeto.

A partir da avenida, a pé ou por carro, alcançava-se a residência percorrendo um extenso trajeto através de uma estrada disposta em ângulo oblíquo em relação ao jardim de frente. O início do percurso, situado na cota 800, encontra-se em uma porção do terreno 10 m mais baixa em relação ao nível onde a casa foi implantada. Visto de longe, o corpo da residência parece flutuar sobre a paisagem (Fig. 4.03). Gradualmente, ao longo do trajeto, vai revelando suas fachadas sul e oeste elevadas em relação à cota da estrada, que termina coincidindo com o acesso à garagem. Resguardada e privativa em relação à Avenida Morumbi, com a qual não interage visualmente, a casa se perfila

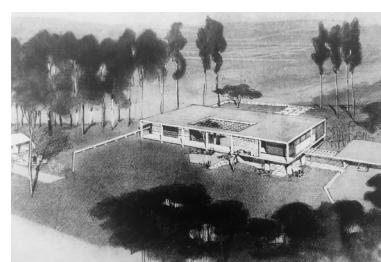


Figura 4.03. Croqui da volumetria e implantação da residência no terreno.

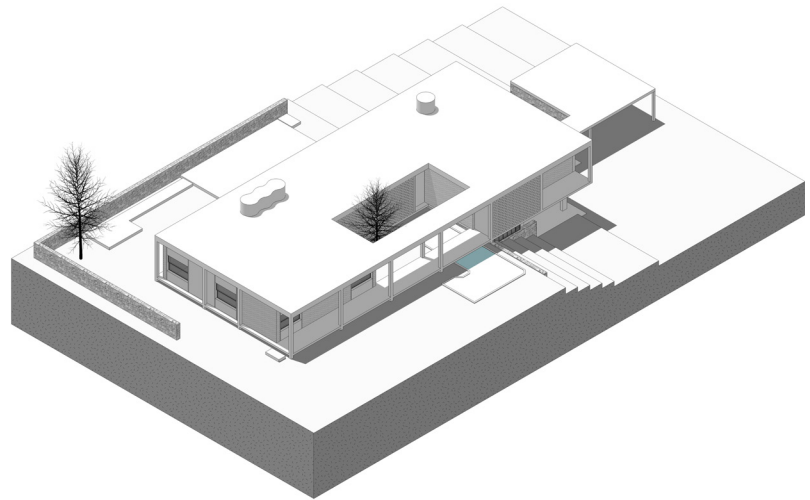


Figura 4.04. Perspectiva isométrica em relação as fachadas norte (lateral) e oeste (frente). Desenho elaborado pelo autor.

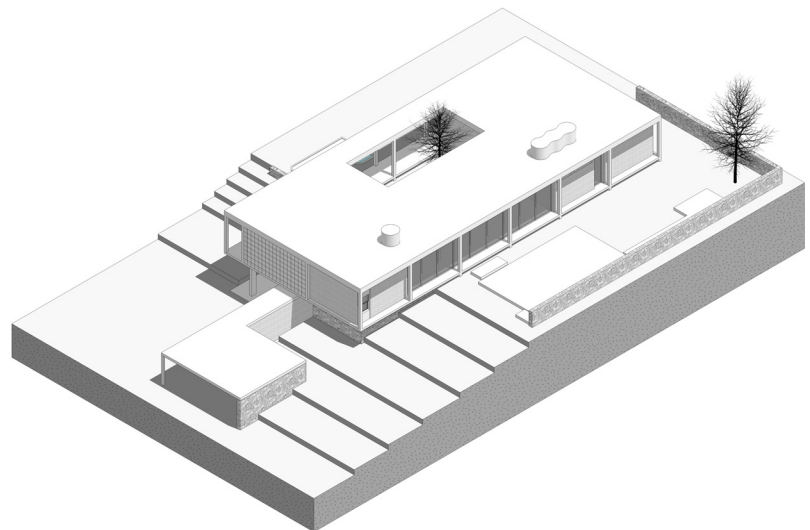


Figura 4.05. Perspectiva isométrica em relação as fachadas sul (lateral) e leste (fundos). Desenho elaborado pelo autor.

tão suburbana quanto o bairro onde se insere, sendo seu acesso nitidamente pensado para o automóvel.

Preservando consideravelmente a topografia original, Bratke implantou a casa na parte superior da propriedade, com a frente voltada para a Avenida Morumbi, a oeste, e um amplo recuo frontal de 50 m a partir do passeio. A volumetria é simples: um prisma retangular de desenvolvimento horizontal elevado pelo menos 40 cm do nível do solo e disposto sobre a parte mais alta do lote (Fig. 4.04; 4.05). Na tipologia adotada, Bratke opta por desenvolver a casa praticamente em um único pavimento, posicionando-a de modo a aproveitar o desnível do terreno para configurar naturalmente uma pequena ocupação inferior.

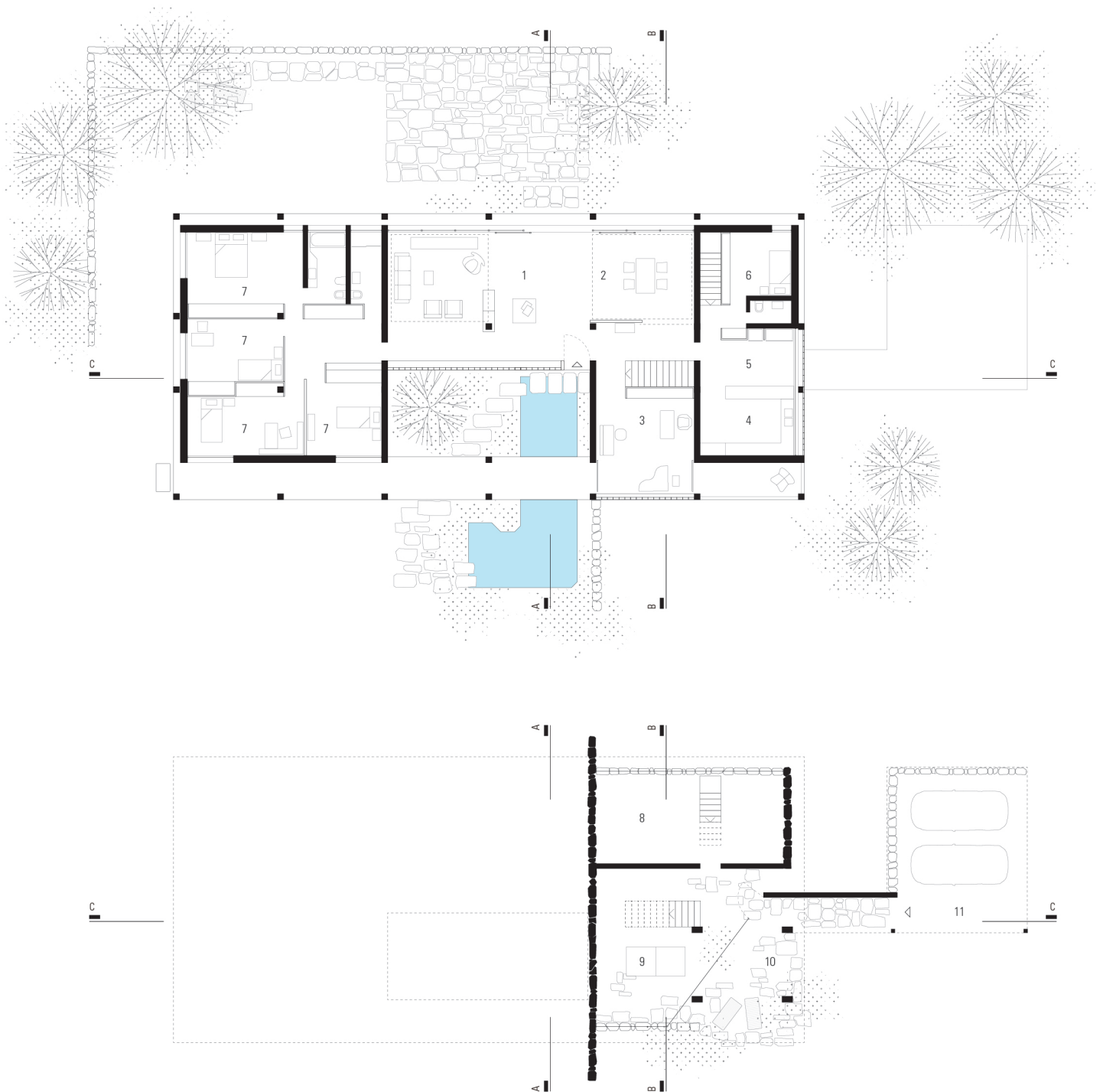
## SUPERIOR

1. Estar
2. Jantar
3. Escritório
4. Cozinha
5. Copa
6. Quarto de serviço
7. Dormitório

## INFERIOR

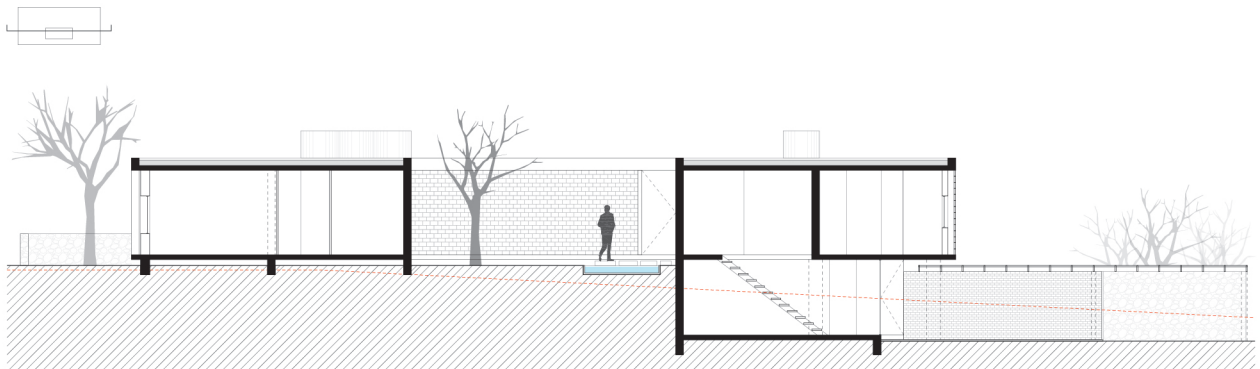
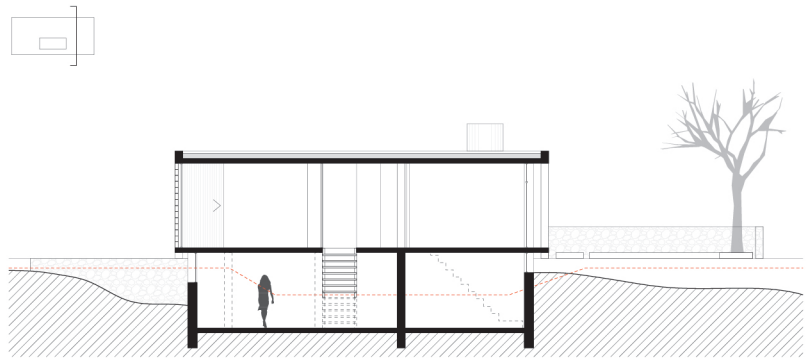
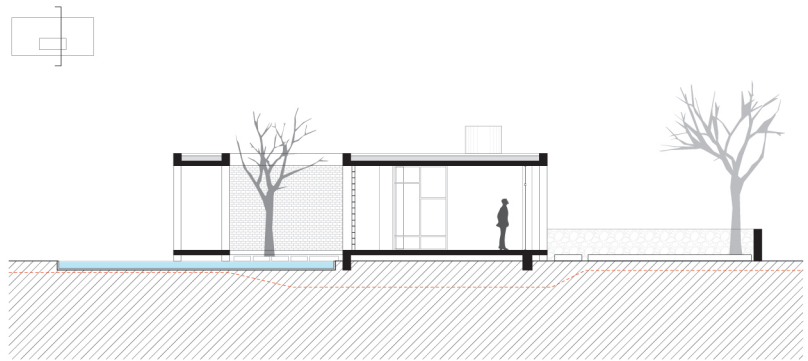
8. Área de serviço
9. Sala de jogos
10. Varanda
11. Garagem

Figuras 4.06 e 4.07. Plantas baixas dos pavimentos térreo (superior) e subsolo (inferior). Redesenhos elaborados pelo autor com base nas publicações do projeto nos catálogos de Mindlin (1956, p. 58), Winkler (1955, p. 201), e no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o número 2396/51. Escala 1:250.



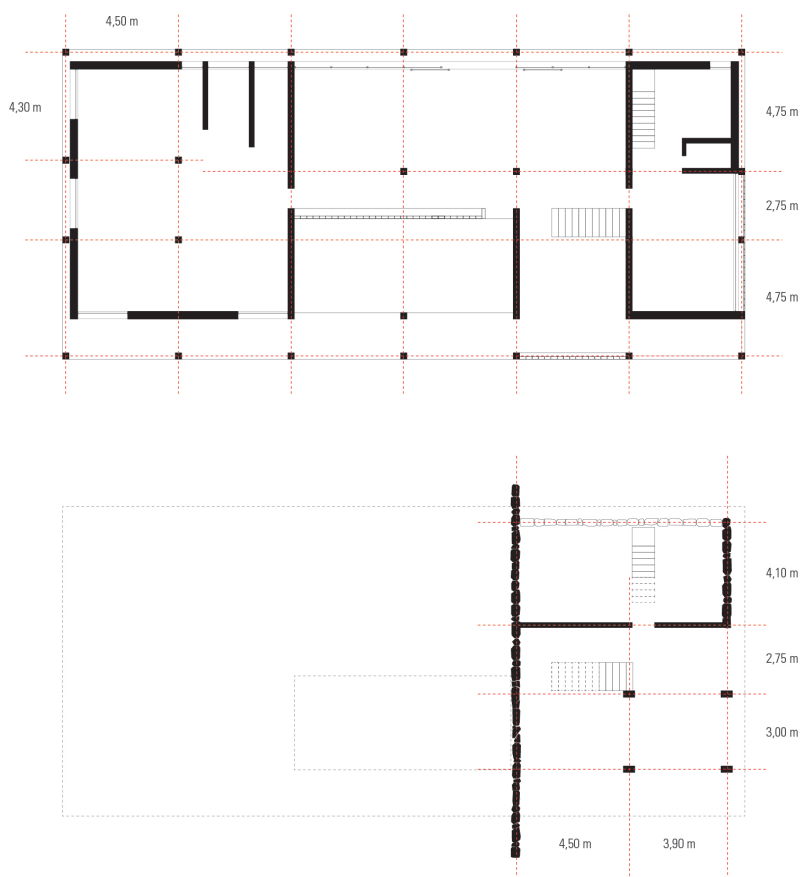
No nível superior, concentram-se as atividades principais: quatro dormitórios, banheiros, estar, jantar, escritório, copa, cozinha e quarto de empregada (Fig. 4.06; 4.07). Já as funções de apoio, mais precisamente a área de serviço e a sala de jogos, localizam-se na parte inferior, onde também um pequeno volume anexo, conformado por uma laje delgada e planos de apoio em pedra, adentra discretamente o corpo principal abrigando uma garagem para dois carros.

Figuras 4.08, 4.09 e 4.10. Cortes AA (superior), BB (intermediário) e CC (inferior). Redesenhos elaborados pelo autor com base nas proporções e no perfil topográfico do terreno indicados no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o número 2396/51. Perfil natural do terreno indicado em tracejado vermelho. Escala 1:250.





A elementaridade aparente do volume principal, definido compositivamente por dois planos horizontais associados a uma série de elementos verticais – basicamente a união entre duas lajes e pilares – oculta uma coordenação estrutural não tão simples. No pavimento principal, uma malha ortogonal irregular composta por sete eixos no sentido transversal por quatro no longitudinal, estes com distâncias variáveis entre si, organiza a locação dos pilares, cujo posicionamento coincide com a compartimentação interna (Fig. 4.11; 4.12). No sentido longitudinal os vãos são de 4,50 m. No sentido transversal, de 4,60 m à frente, 2,75 m ao centro, e 4,75 m ou 4,30 m ao fundo. A variação neste último vão, que não é contínuo, ocorre devido ao deslocamento de 45 cm de dois pilares em relação à malha de coordenação principal. Todas as colunas periféricas são coplanares à superfície das fachadas, mas apenas parte delas contribui para sustentar a elevação do solo. Nos dois últimos vãos localizados sobre a porção mais baixa do terreno, os pilares não transpõem a laje de piso, que encontra-se em balanço sobre o nível inferior.



Figuras 4.11 e 4.12. Diagramas esquemáticos assinalando os eixos correspondentes à distribuição da estrutura sobre as plantas baixas dos pavimentos térreo (acima) e subsolo (abaixo). Desenho elaborado pelo autor.

No nível inferior, planos portantes de pedra situados nas laterais e nos fundos e recuados em relação à projeção da laje superior seguram o terreno, associando-se a quatro colunas estruturais, também recuadas, para sustentar a parte balançada do volume principal. À exceção das colunas que sustentam o balanço, os demais apoios coincidem com os eixos que organizam a estrutura do pavimento superior. Os afastamentos em relação à projeção da laje são de 70 cm na lateral e nos fundos e 1,60 m à frente. Os vãos longitudinais são de 4,50 m e 3,90 m. Os vãos transversais, no sentido frente-fundos, 3,00 m, 2,75 m e 4,10 m.

Concebida como um anexo independente, a garagem apoia sua cobertura sobre planos de pedra, ao fundo, e de tijolo, à frente, onde também se sustenta por dois pilares em madeira de seção quadrada de 15 cm. Sua estrutura é nitidamente diferenciada em relação a do corpo principal, de modo que evidencia a distinção formal entre os volumes.

A partir da garagem, uma marquise estreita de madeira se prolonga da cobertura e adentra sem tocar o volume principal, configurando uma pequena passarela protegida que conduz ao acesso inferior (Fig. 4.13). A porta de entrada é a continuação de uma extensa esquadria envidraçada que se entrepõe obliquamente em meio às quatro colunas estruturais. Do recuo da esquadria em relação à projeção da laje superior, resulta uma varanda de recepção junto ao acesso. Assim como os muros portantes de arrimo que fazem a contenção do terreno, o piso externo é de pedra e se estende para a sala de jogos, já no interior da residência. Aos fundos, concentra-se a área de serviços, com escada individual para o acesso da empregada. É iluminada e ventilada por um rasgo contínuo alto que aproveita o caimento do terreno e é protegido por blocos de elementos vazados em concreto. À frente, junto à escada de madeira que conduz ao pavimento superior, a sala de jogos avista o jardim através de uma grande esquadria envidraçada, que tem sua transparência parcialmente interrompida pelo reticulado estreito dos caixilhos.



Figura 4.13. Vista do acesso pelo nível inferior a partir da marquise em madeira que se prolonga da garagem.

Subindo ao nível principal, o *piano nobile* da residência, encontra-se o programa propriamente dito, que distribui-se em uma planta de organização simétrica. A compartimentação entre os espaços, quando existe, acompanha a disposição dos vãos estruturais. A escada que sobe da sala de jogos finaliza junto à circulação do salão social, que é delimitada apenas virtualmente pelo alinhamento entre dois pilares livres. À frente, ocupando um módulo, fica o escritório, que se estende desde um armário-divisória baixo contíguo à escada até a fachada (Fig. 4.14). É protegido parcialmente da insolação oeste por um plano de elementos vazados de concreto que também confere privacidade. Por duas portas de correr, comunica-se com o terraço na esquina entre as fachadas sul e oeste e com a extensa varanda que leva ao jardim de frente. Aos fundos, estendendo-se por três módulos, o salão principal da residência integra estar e jantar (Fig. 4.15). Uma lareira desenhada por tubos metálicos abraça o pilar disfarçando a presença da estrutura, assim como faz o painel móvel que permite isolar o jantar da circulação e criar um pequeno hall de recepção junto à escada. A disposição do mobiliário, predominantemente solto das paredes, evidencia a fluidez entre os espaços. Um amplo plano de vidro que vai do piso à laje se estendendo por 13,5 m conecta visualmente o salão ao jardim de fundos e enquadra vistas para a paisagem do vale do Rio Pinheiros. A transparência e a continuidade diluem os limites entre interior e exterior buscando entrelaçar o paisagismo imediato e a natureza. Voltando-se também para a fachada oeste, à frente, o estar abre vistas para um grande pátio incorporado por subtração ao corpo do edifício. Através de uma extensa esquadria envidraçada igualmente protegida da insolação oeste por um plano de elementos vazados em concreto, permite-se a conexão visual buscando certa privacidade em relação ao jardim de frente. Interrompida pelo rendilhado dos cobogós, a continuidade visual entre interior e exterior é apenas parcial. À frente, o pátio aberto para a fachada articula-se diretamente ao jardim, configurando outra possibilidade de acesso à residência e permitindo também uma comunicação rotineira entre interior



Figura 4.14. Vista do escritório a partir do pequeno hall situado junto à escada.



Figura 4.15. Vista da sala de estar enquadrando parcialmente os amplos planos de vidro que se abrem desde os fundos da residência.



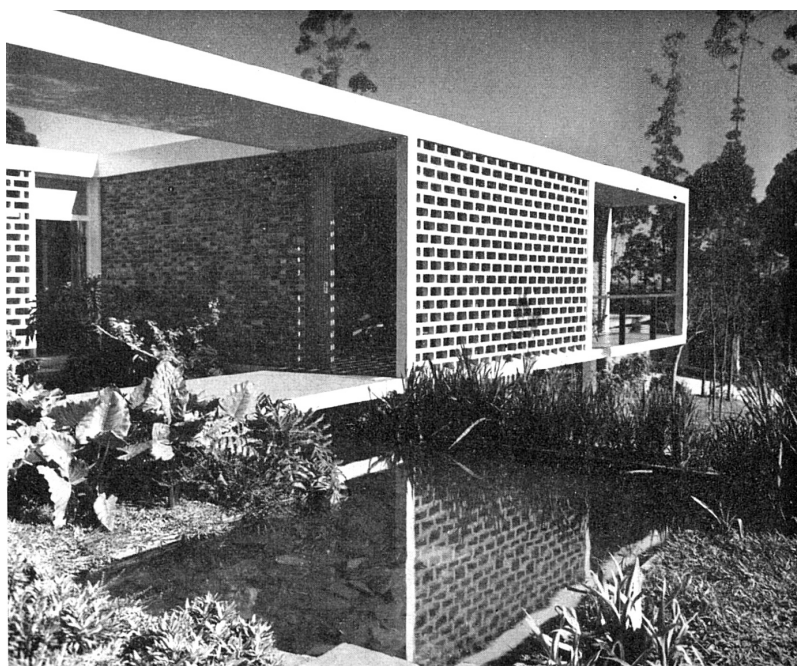


Figura 4.16. Vista do pátio aberto incorporado ao volume principal da residência.

e exterior (Fig. 4.16). Disposto em posição simétrica ao centro da planta, ressalta-se visualmente na composição volumétrica, incorporando um cenário paisagisticamente tratado ao corpo do edifício e estabelecendo, assim, uma transição gradual entre a casa e os jardins.

Nas extremidades laterais do edifício, dormitórios e serviços completam a planta, que está funcionalmente zoneada por setores de atividades<sup>1</sup>. Ocupando um módulo transversal, o núcleo de serviços concentra copa, cozinha e quarto de empregada. À frente, copa e cozinha estão combinadas, e delimitam-se apenas por uma bancada de trabalho. Abrem-se para a fachada sul, por onde uma esquadria ocultada por um grande plano de blocos vazados em concreto, que vai da laje inferior à superior, as ilumina e ventila. Aos fundos, o quarto de empregada tem banheiro e acesso individualizados, e abrem-se para a fachada leste por uma pequena esquadria. A diferenciação é nítida.

No setor dos dormitórios, concentrado em dois módulos transversais, três quartos e uma suíte são acessados por um pequeno corredor comum, que também conduz ao banheiro social da residência. À exceção dos banheiros, separados por paredes de alvenaria, as divisórias entre os espaços são feitas por armários

1. Para Camargo (2000, p. 107), a setorização em áreas de atividades diurnas e noturnas guarda referências com o princípio binuclear de Breuer, termo cunhado pelo arquiteto para definir moradias onde as zonas de dormitórios e de estar-serviços estão mais distanciadas entre si.

de madeira que escondem a estrutura explorando e mantendo a flexibilidade da planta. A suíte volta-se para norte e leste. Os três quartos, dois deles debruçados sobre a varanda frontal, para norte e oeste. Em comum a todos, aberturas padronizadas de 2 m de extensão por 1,20 m de altura enquadram horizontalmente vistas para os jardins imediatos.

Na paisagem que circunda a residência, árvores de diferentes alturas compõem um cenário de fundo para o edifício (Fig. 4.17; 4.18). Segundo Camargo (1995, p. 96), Bratke plantou parte da vegetação de copa alta para não prejudicar a vista emoldurada a partir do estar. Não intervindo sobre a totalidade do terreno, que foi praticamente deixado ao natural, o paisagismo imediato busca dar uma escala de tratamento ao vasto espaço aberto circundante. Em planta, os jardins desenhados posicionam-se simetricamente em relação ao corpo do edifício articulando-se às fachadas de frente e fundos. Aos fundos, árvores, arbustos e um muro de pedra a altura de guarda corpo delimita o piso, também de pedra, que se prolonga desde o estar. À frente, no sentido exterior-interior, um caminho sinuoso desenhado por pedras brutas delimita o percurso por entre o espelho d'água e a vegetação arbustiva aquática e terrestre (Fig. 4.19). Nitidamente, Bratke delinea o paisagismo buscando criar efeitos cenográficos e pitorescos. No entanto, apesar do desenho aparentemente livre envolvendo elementos de formas orgânicas – água, vegetação

Figura 4.17 (Direita). Panorama da residência e jardins imediatos a partir da fachada oeste.

Figura 4.18 (Esquerda). Detalhe do balanço do edifício sobre a parte mais baixa do terreno visto desde a varanda e os jardins de frente.



e pedra – a área tratada define uma extensa faixa de geometria razoavelmente retangular que cruza transversalmente a planta insinuando fluidez através do edifício. Curiosamente, essa faixa possui uma extensão muito similar à maior dimensão do volume propriamente construído: se a composição arquitetônica é uma barra linear em termos volumétricos, a composição de conjunto alude a uma cruz quando se considera o entrelaçamento do paisagismo à planta.

Na solução compositiva das fachadas, os planos de vedação encontram-se recuados da armação de concreto em todo o perímetro do edifício (Fig. 4.20; 4.21). Distinguindo visualmente a caixa externa da interna, Bratke busca evidenciar a estrutura independente. O sistema construtivo é simples: lajes planas apoiadas por pilares de concreto. A proporção entre os elementos, porém, é cuidadosa e alcança leveza. A ausência de vigas contribui para a continuidade visual das superfícies e, em termos de planta, dá mais liberdade ao manejo dos espaços. Liberadas da caixa interna, as lajes criam beirais maiores ou menores nas quatro fachadas, ressaltando a horizontalidade do volume e se contrapondo aos contornos sinuosos da natureza imediata. Nas laterais, o avanço é mínimo. Aos fundos, ganha mais espessura, reforçando a separação dos fechamentos. Nessas três faces, o efeito da linha de acabamento remete à cornija clássica com desenho simplificado. O maior prolongamento das lajes, porém, é na fachada principal, onde as projeções delimitam a larga varanda que atravessa a extensão do edifício interrompida apenas pela sobreposição do escritório a que dá acesso. É justamente a partir da varanda que se dá a distinção entre frente e fundos. Combinando-se à elevação do solo, ao pátio incorporado à volumetria e à colunata solta que a acompanha, a varanda enaltece a fachada principal ganhando ares de pódio clássico reinterpretado em formas modernas.

Associadas as lajes, as colunas periféricas desenham um peristilo que percorre todo o edifício. Em frente e fundos o ritmo é uniforme. Nas laterais, porém, revelam a irregularidade dos vãos ou não correspondem exatamente à estrutura portante.



Figura 4.19. Detalhe dos jardins articulados ao pátio que integra o corpo da residência.



Figura 4.20. Vista da residência e jardins imediatos a partir da fachada oeste (frente).

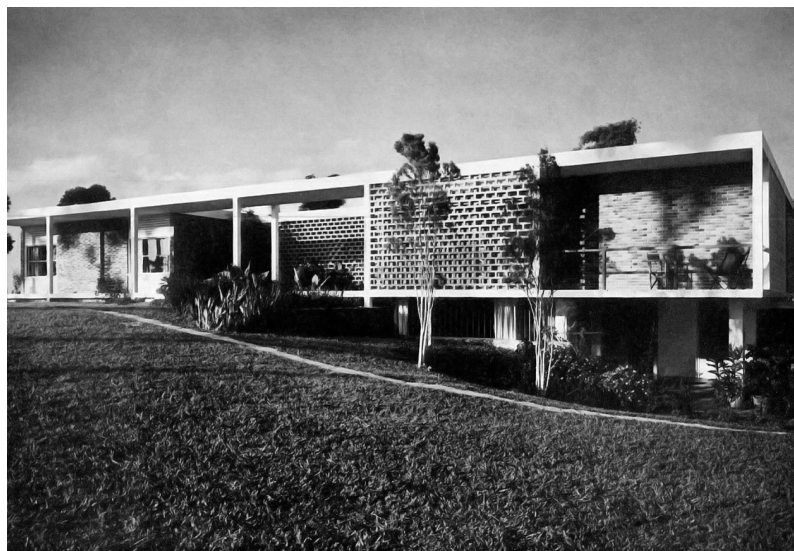
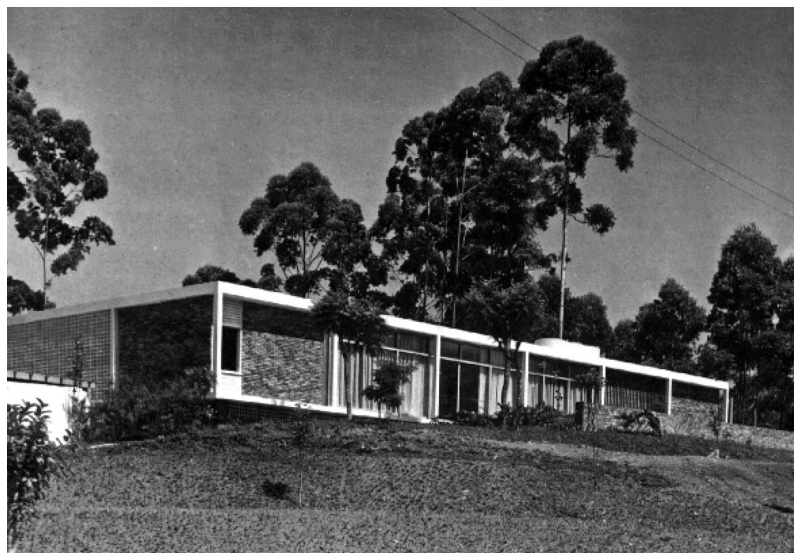


Figura 4.21. Vista da residência e jardins imediatos a partir da fachada leste (fundos).



Apesar de manifestar-se como o elemento mais expressivo da composição, a estrutura nem sempre é revelada em coordenação com os eixos sobre os quais se situam os apoios internos. Na fachada sul, mais precisamente, nem todas as linhas verticais atuam de fato como pilares (Fig. 4.22). A verdadeira coluna que sustenta a laje superior está coberta pelo plano de elementos vazados, cuja finalização junto ao terraço é, na verdade, uma pilastra de acabamento. Apesar de alinhada verticalmente aos pilares do pavimento inferior que sustentam o balanço do volume, sua inclusão na composição é uma operação que expõe certa ambiguidade nas regras do jogo. Assim, embora Bratke tenha optado por manifestar a estrutura geradora do volume nas quatro fachadas, também não descarta ocultá-la, insinuá-la com outros elementos, ou mesmo deslocá-la da malha que coordena a organização da planta, como faz na interrupção do eixo entre a suíte e um dos dormitórios, atendendo a requisitos funcionais ou, aparentemente, a intenções de ordem formal.

Destacando-se em todas as vistas, a armação de concreto externa coordena o tratamento das superfícies. A continuidade entre linhas verticais e horizontais compõe pórticos retangulares que acompanham, em suas formas, a horizontalidade do volume. A partir deles, Bratke rompe a simetria estrutural das fachadas de frente e fundos explorando alternâncias entre cheios e vazios (Fig. 4.23; 4.24). Visualmente, o contraponto entre texturas e



Figura 4.22. Vista da fachada sul da residência.

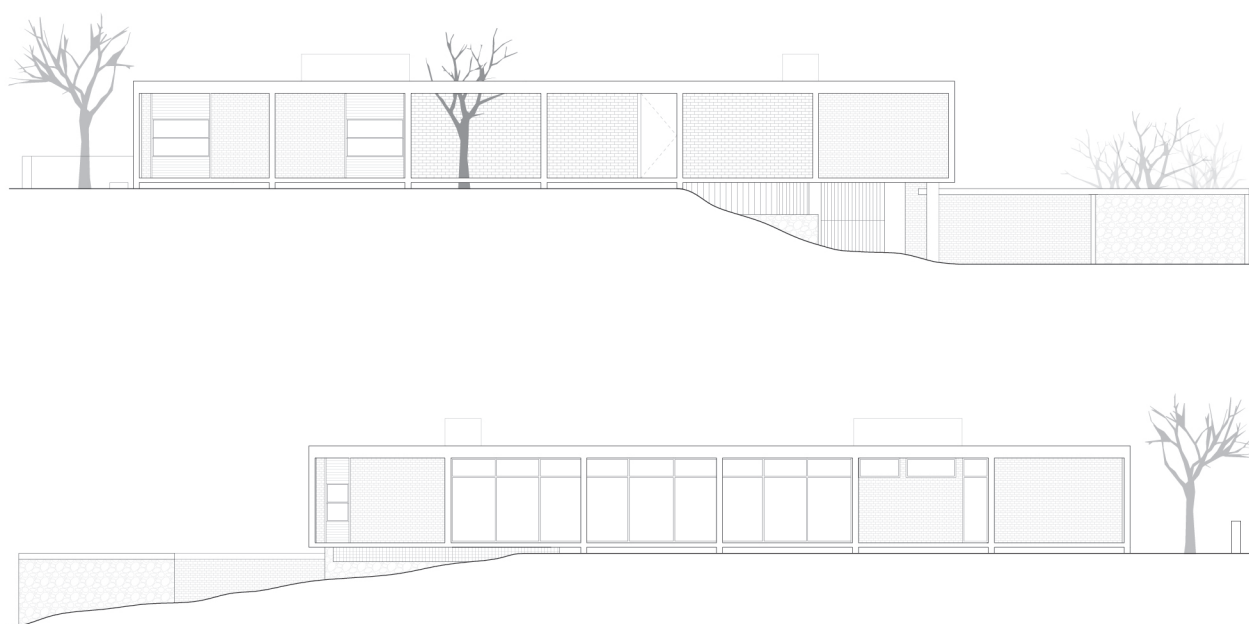


variações nas possibilidades de fechamento dissolve a rigidez e a estaticidade da caixa sugerindo movimento e porosidade. Fechados, abertos ou semiabertos, os pórticos estabelecem distintas relações entre interior e exterior, e eventualmente, quando vazados, servem como uma moldura para a paisagem e os jardins circundantes.

Nos planos de vedação e revestimento, Bratke mantém suas explorações de materiais naturais, seminaturais e industrializados. Apesar de utilizar elementos padronizados, continua a empregar também componentes artesanais. As paredes externas são de tijolo maciço deixado aparente. As internas, no volume de serviço, revestidas com lâminas de madeira. No nível inferior, os muros de arrimo portantes são de pedra. Os planos de alvenaria, de tijolo exposto. Reforça-se, também pelos materiais, a diferenciação em relação ao volume principal. Nos dois pavimentos, à frente de algumas esquadrias, planos de elementos vazados em concreto completam a combinação com materiais pré-fabricados. A relação com os jardins imediatos, afinal, se dá por contraste de formas, pouco importando, para fins de equilíbrio, a natureza dos materiais envolvidos.

Figura 4.23 (Superior). Fachada oeste (frente). Desenho elaborado pelo autor. Escala 1:250.

Figura 4.24 (Inferior). Fachada leste (fundos). Desenho elaborado pelo autor. Escala 1:250.



Compositivamente, pela dualidade entre caixa externa de estrutura e caixa interna definindo a ambiência, o precedente notório da casa de Bratke é a Casa Farnsworth projetada por Mies em 1951 (Fig. 4.25; 4.26). Já pela incorporação de um pátio aberto à volumetria constituindo elemento central na composição, é exemplar a residência própria construída por Breuer em New Canaan (1951) (Fig. 4.27; 4.28).

Na Farnsworth de Mies, a estrutura é totalmente externa, correspondente e fiel à forma, distribuindo-se rigidamente em vãos regulares ao longo das fachadas de frente e fundos. Os pequenos balanços laterais não alteram a coordenação estrutural previamente definida, apenas se prolongam ligeiramente a partir dela. A relação com o entorno imediato também é de contraste: um debate entre natureza e artefato arquitetônico. Mies, porém, subordina a função à forma sem fazer concessões aparentes que não obedeçam a lógica geradora da composição. O pódio clássico de Mies não é a varanda situada antes da entrada, mas a adição de um plano horizontal à frente dela que destaca e enaltece o único acesso. De opaco, a caixa interna de Mies só tem o núcleo de sanitários, completamente solto em relação ao perímetro envidraçado e transparente que torna o interior quase exterior. É exclusivamente a partir deste núcleo que se delimita a ambientação interna, em um jogo pleno de fluidez e exposição. Comparativamente, no caso de Bratke, a transparência, a planta

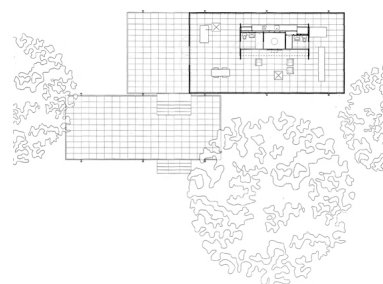


Figura 4.25. Planta baixa da Casa Farnsworth.



Figura 4.26. Vista de frente da Casa Farnsworth.



Figura 4.27 (Direita). Vista frontal da Residência Breuer e jardins imediatos.

Figura 4.28 (Esquerda). Detalhe do pátio incorporado ao volume junto ao acesso.

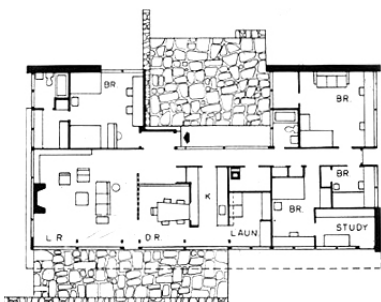


Figura 4.29. Planta baixa da Residência Breuer.



Figura 4.30. Vista de fundos da Residência Breuer.



livre e a continuidade espacial são mais evidentes somente a partir do grande salão que concentra estar e jantar. Nas extremidades que abrigam serviços e dormitórios, apesar das divisórias flexíveis, a organização e a exposição ao exterior ainda é tradicional.

Já Breuer, diferentemente de Mies e Bratke, pousa o corpo horizontal da residência sobre o solo. Em um amplo terreno tão suburbano quanto o da Residência Morumbi, a casa se eleva com frente mais opaca e fundo totalmente transparente (Fig. 4.29; 4.30). Breuer, no entanto, organiza a planta maximizando a continuidade visual em todos os espaços, voltados predominantemente para os fundos. Outro ponto em comum e que merece atenção é o grande pátio incorporado à volumetria, também mais articulado ao exterior do que ao interior. À diferença da casa de Bratke, porém, o pátio se configura como o único acesso possível ao interior da residência. Se a operação de Breuer cria certo apelo visual, também responde, sobretudo, a demandas funcionais.

## O PAVILHÃO-ESTÚDIO

Aos fundos da residência, em uma parcela do terreno 10 m mais baixa e afastada 20 m, Bratke construiu ainda um

pequeno pavilhão para abrigar um ateliê de trabalho e espaço para hóspedes (Fig. 4.31; 4.32). A solução compositiva por ele adotada define um volume retangular estendido horizontalmente, que em escala reduzida, guarda proporções de forma similares à residência. Uma cobertura esbelta de madeira apoiada em uma colunata livre, à frente, e em um plano portante, ao fundo, desenha a volumetria do edifício.

A estrutura se distribui em uma malha de cinco eixos transversais por três longitudinais, com vãos equilibrados porém ligeiramente distintos, distanciados entre si 3,20 m no sentido longitudinal por 3,00 m no transversal (Fig. 4.33). Em planta, o programa do ateliê e da área de hóspedes ocupa cada um dois módulos, ordenando-se em um arranjo simétrico a partir do núcleo de serviços que concentra os banheiros. Na fachada oeste, à frente, a projeção da cobertura configura a extensa varanda que percorre o volume indicando o acesso. É por um deque de madeira levemente elevado do solo que se alcança a entrada principal, demarcada por dois painéis deslizantes opacos dispostos ao centro da composição.

Estendendo-se do centro da planta até a lateral norte, o ateliê abriga um espaço de recepção no módulo junto ao acesso e a área de trabalho no outro. Já o espaço de hóspedes, que vai do centro à extremidade sul, comporta um dormitório com vestiário e banheiro próprio no módulo de acesso, articulando-se a um grande terraço aberto que ocupa o módulo junto à fachada sul.



Figura 4.31. Pavilhão-estúdio construído aos fundos da residência.



## TÉRREO

1. Ateliê 2. Hóspedes 3. Terraço

0 1 5

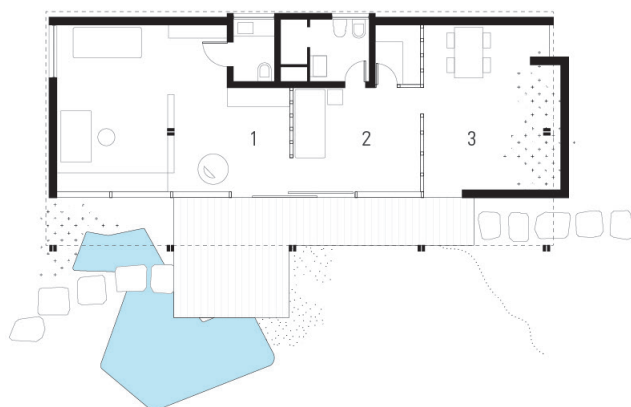


Figura 4.32. Planta baixa do nível térreo. Fonte: Redesenho elaborado pelo autor com base na publicação do projeto na revista *Acrópole* (n. 195, 1954, p. 132). Escala 1:200.

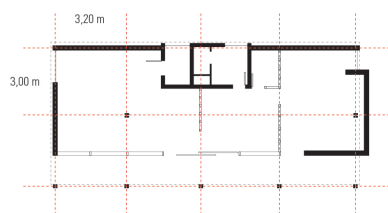


Figura 4.33. Diagrama esquemático assinalando os eixos correspondentes à distribuição da estrutura sobre a planta. Desenho elaborado pelo autor.

Embora protegido pela cobertura e com um paisagismo menos elaborado, o terraço alude ao pátio incorporado ao corpo da casa grande à frente, delimitando-se como parte do volume por um pequeno muro de alvenaria a meia altura. Se funcionalmente serve como um apoio ao dormitório, formalmente estende o programa contribuindo para horizontalizar o volume.

Todos os espaços se abrem para os jardins à frente por amplas aberturas envidraçadas que vão do piso à cobertura, e são protegidas da insolação oeste por painéis venezianados fixos que conferem privacidade permitindo certa conexão visual. Na fachada principal, a continuidade entre a cobertura e as colunas livres é assegurada tanto por material quanto pela proporção entre os elementos, de espessuras praticamente iguais (Fig. 4.34; 4.35). Associados, cobertura e pilares compõem pórticos distribuídos a um ritmo constante ao longo do acesso. Visualmente, evidencia-se a frontalidade do pavilhão. À exceção da extremidade sul onde está o terraço, nas demais fachadas a projeção da cobertura é mínima, delimitando apenas um pequeno beiral que a distingue dos fechamentos.

No exterior do pavilhão, próximo à entrada principal, o prolongamento do deque elevado de madeira configura um pequeno recanto de lazer que se estende para além do plano da



Figura 4.34. Vista frontal do pavilhão (fachada oeste).



Figura 4.35. Detalhe do acesso a partir do deque elevado em madeira.

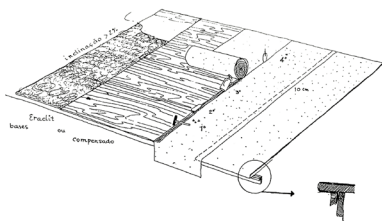


Figura 4.36. Detalhe da solução de impermeabilização adotada para a cobertura.

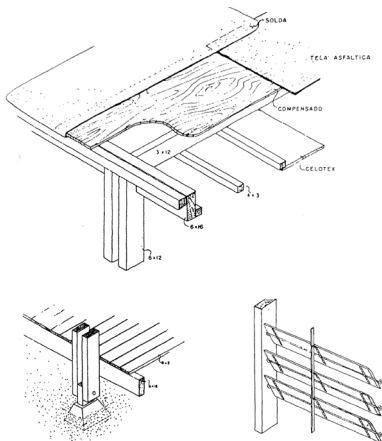


Figura 4.37. Detalhes construtivos da cobertura, sistema estrutural e lâminas do quebra-sol.

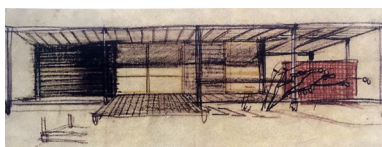


Figura 4.38. Croqui de estudo de Bratke para o pavilhão.

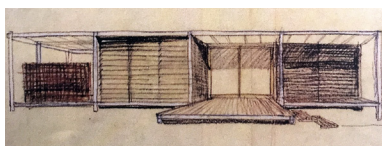


Figura 4.39. Croqui de estudo de Bratke para o pavilhão.

fachada. Suas imediações são paisagisticamente tratadas com um espelho d'água, vegetação arbustiva, areia e pedra, incorporando formas curvas e cenografias pitorescas, opostas às geometrias regulares definidas na composição do edifício.

A materialidade do pavilhão é simples: cobertura, pilares e esquadrias de madeira combinadas a planos de alvenaria de tijolo aparente, expondo superfícies opacas ou perfuradas. As divisórias entre os espaços são de madeira e permitem rearranjos da planta. A cobertura esbelta com inclinação quase imperceptível que cobre o pavilhão foi um dos experimentos técnicos de Bratke para estudar coberturas planas com materiais econômicos. Viabilizou-se por placas de compensado tratadas com isolamento termoacústico e impermeabilizadas por feltros asfálticos, que apoiam-se sobre um madeiramento de vigas esbeltas pouco espaçadas entre si (Fig. 4.36; 4.37).

Com materiais e técnicas construtivas bem mais simples, os procedimentos compositivos adotados por Bratke no pavilhão reelaboram alguns temas de concepção por ele utilizados na residência de que era complemento (Fig. 4.38; 4.39). A varanda associada a uma colunata livre e a um pátio ou terraço subtraído do corpo do edifício, o acesso elevado disposto junto a ela e a distinção visual entre plano horizontal de cobertura e verticais de apoio ou fechamento exemplificam operações comuns. Sob outra ótica, porém, a figuratividade e a rusticidade do tijolo bruto associadas a zonas mais transparentes e a colunas soltas apoiando o plano de cobertura junto ao acesso também poderiam remeter ao restaurante eclético-moderno por ele projetado para o bairro Jardim do Embaixador em Campos do Jordão.





## RESIDÊNCIA OSCAR AMERICANO (1952-1954)

Em 1952, um ano após desenhar a própria casa, Bratke recebeu o encargo de projetar uma segunda residência no Paineiras do Morumbi, que seria destinada à família de Oscar Americano, seu sócio no empreendimento de urbanização do bairro. Embora tenha recebido menor atenção internacional, pois foi publicada somente no catálogo italiano de Aloï (1961, p. 298-304), após o término da construção, em 1954, a casa figurou em diversos periódicos locais, como nas revistas *AD Arquitetura e Decoração* (n. 12, 1954, n.p.), *Acrópole* (n. 226, 1957, p. 358-362), *Habitat* (n. 45, 1957, p. 30-31) e, mais recentemente, *AU Arquitetura e Urbanismo* (n. 43, 1992, p. 75) e *Projeto Design* (n. 330, 2007, p. 50-61). Na análise aqui desenvolvida, adotou-se como método o redesenho, que foi elaborado com base no projeto legal consultado no arquivo municipal (CGDP-2) e nas plantas publicadas no catálogo de Aloï (1961, p. 300) e na revista *Acrópole* (n. 226, 1957, p. 359). Nos anos 1970, a residência foi convertida na Fundação Maria Luiza e Oscar Americano, passando por algumas alterações para abrigar o novo programa. Atualmente, junto ao parque que a circunda, funciona como museu de arte aberto à visitação.

Dispondo de amplos recursos financeiros, Americano idealizou a casa e o parque como um conjunto arquitetônico-paisagístico concebido mediante a integração de artes e ofícios entre múltiplos profissionais. Conforme Mariano (2005, p. 147), quando Bratke foi contratado para projetar a casa e o pavilhão da piscina, um grande parque privado de autoria do paisagista Otavio Augusto Teixeira Mendes já estava em execução no terreno<sup>1</sup>. A relação entre Bratke e Mendes, segundo a autora,

1.  
Mendes também é autor do projeto executado do Parque do Ibirapuera, cuja primeira elaboração havia sido encomendada a Roberto Burle Marx (MARIANO, 2005, p. 111-121).



não é totalmente esclarecida, embora a articulação coerente da implantação final indique um provável trabalho conjunto entre os dois. Em seus planos para o parque, Mendes setorizou os jardins em 10 zonas paisagísticas, organizadas em uma composição assimétrica que tirava partido de eixos visuais para criar unidades espaciais autônomas entre si. Ao longo desses setores, foram plantadas mais de 25.000 árvores de espécies variadas, sobretudo tipos autóctones característicos da Mata Atlântica brasileira, como forma de conferir identidade e ambiência própria ao entorno tratado.

Estendendo-se por vastos 75.000 m<sup>2</sup>, o parque privado delimita-se desde a Avenida Morumbi, a oeste, até a Rua “A” (atual Joaquim Cândido de Azevedo Marques), a leste, encerrando-se a norte no cruzamento entre as duas vias e a sul na divisa com a propriedade de Bratke (Fig. 5.01; 5.02). Da extremidade situada junto à Avenida Morumbi até a ponta mais longa contígua a “Rua A”, o perfil do terreno cai da cota 800 a 750, configurando uma

Figura 5.01 (Direita). Localização da Residência Oscar Americano a partir do projeto de urbanização do bairro Paineiras do Morumbi. Desenho elaborado pelo autor.

Figura 5.02 (Esquerda). Implantação. Redesenho elaborado pelo autor com base no mapa Vasp Cruzeiro (1954), disponibilizado pela Seção de Produção de Bases Digitais para Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (CESAD-USP), e no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o número 1197/52. Escala 1:3000.

- ① Residência
- ② Piscina
- ③ Pavilhão de lazer
- ④ Quadra esportiva

Figura 5.03. Perspectiva isométrica em relação as fachadas oeste (frente) e sul (lateral). Desenho elaborado pelo autor.

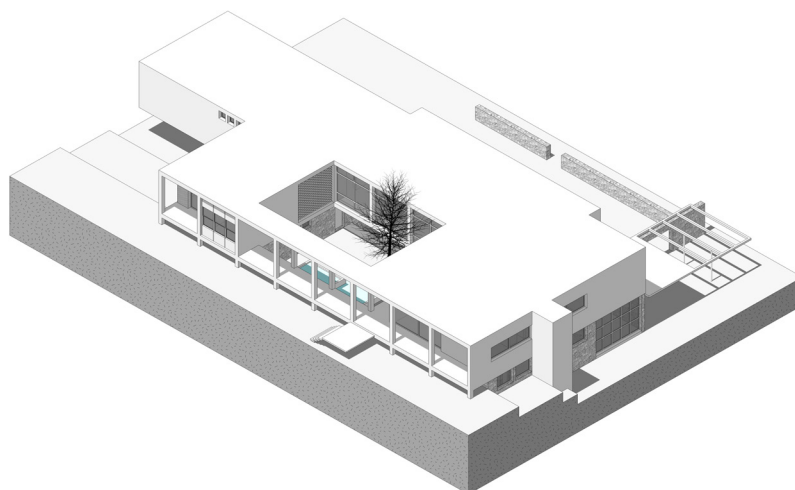
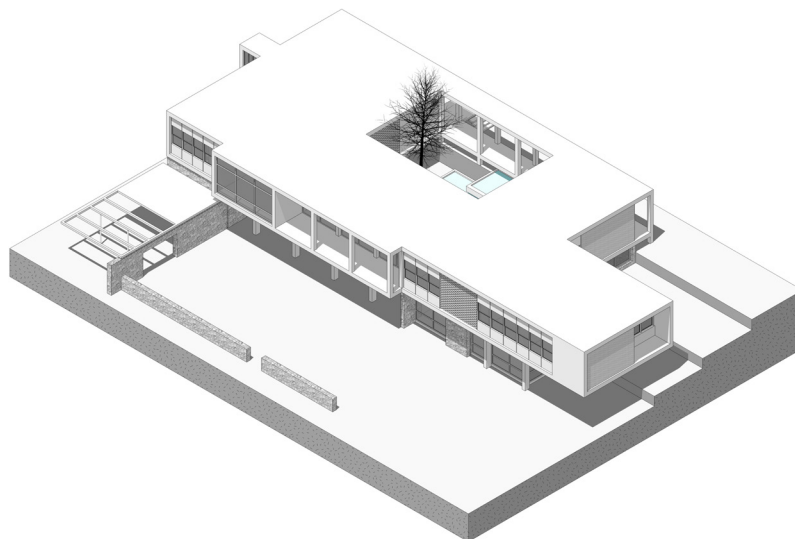
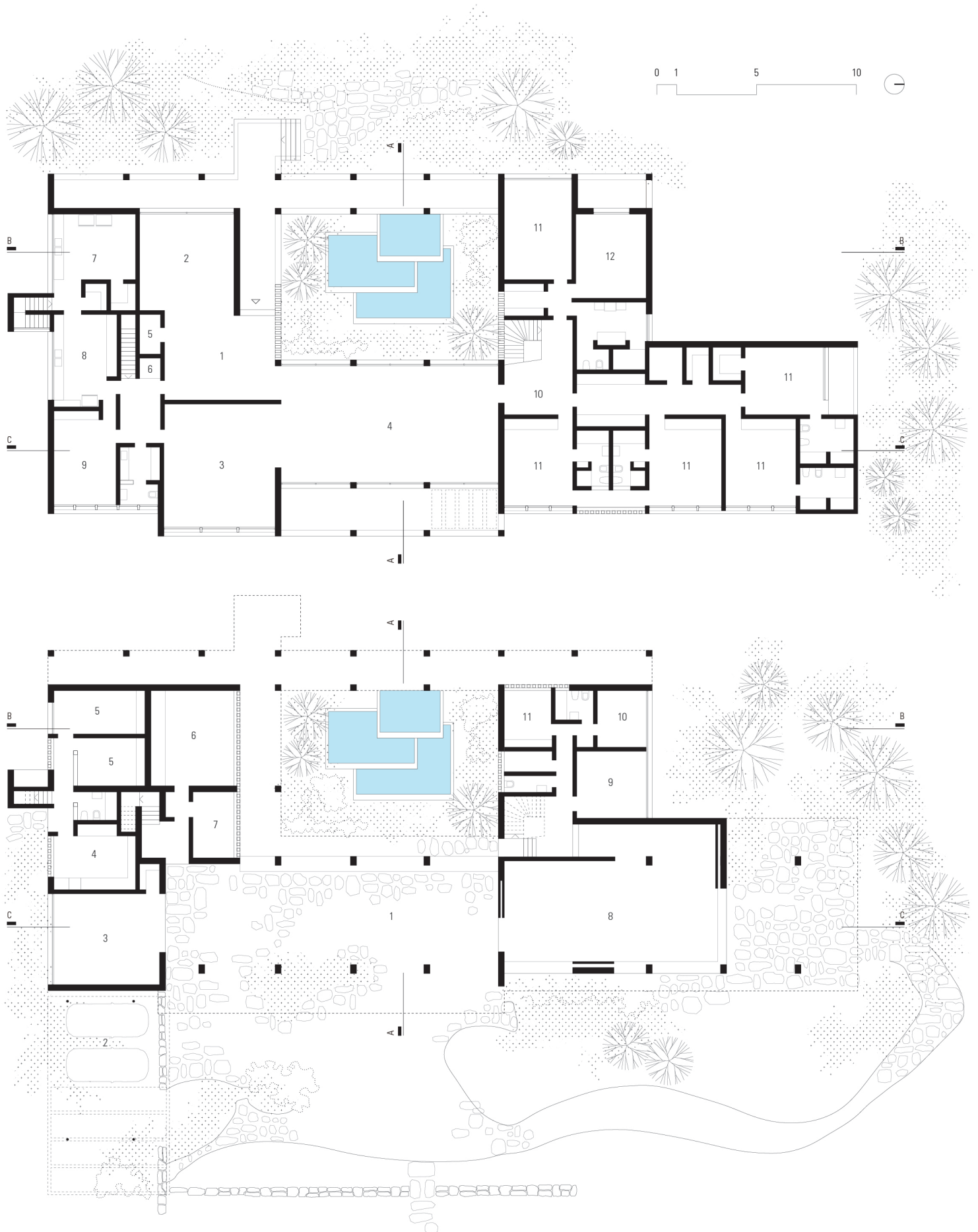


Figura 5.04. Perspectiva isométrica em relação as fachadas leste (fundos) e norte (lateral). Desenho elaborado pelo autor.



ladeira de inclinação moderada que distribui 50 m de desnível ao longo de uma ampla extensão.

Repetindo estratégias utilizadas no projeto da própria residência, Bratke tirou partido da topografia natural implantando a casa na cota 795, um dos pontos mais elevados do terreno. A frente foi igualmente voltada para a Avenida Morumbi, com um recuo de 60 m que conferia certa privacidade em relação a ela. A volumetria adotada, no entanto, apesar de desenvolvida horizontalmente, não é tão primária quanto a anterior, definindo-se pela união entre dois retângulos de proporções notavelmente distintas (Fig. 5.03; 5.04). Elevado 90 cm do solo, o corpo da residência também foi acomodado ao perfil do terreno, o que configurou, por si só, dois pavimentos de áreas úteis praticamente





Figuras 5.05 e 5.06. Plantas baixas dos pavimentos superior (acima) e inferior (abaixo). Redesenhos elaborados pelo autor com base nas publicações do projeto no catálogo de Aloï (1961, p. 300), na revista *Acrópole* (n. 226, 1957, p. 359), e no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o número 1197/52. Escala 1:250.

#### SUPERIOR

- |                    |                |
|--------------------|----------------|
| 1. Hall de entrada | 7. Cozinha     |
| 2. Estar           | 8. Copa        |
| 3. Jantar          | 9. Almoço      |
| 4. Estar principal | 10. Hall       |
| 5. Armário         | 11. Dormitório |
| 6. Telefone        | 12. Vestiário  |

#### INFERIOR

- |                      |                   |
|----------------------|-------------------|
| 1. Varanda           | 7. Adega          |
| 2. Garagem           | 8. Estar íntimo   |
| 3. Sala de jogos     | 9. Sala de estudo |
| 4. Lavanderia        | 10. Governança    |
| 5. Quarto de serviço | 11. Rouparia      |
| 6. Ar condicionado   |                   |

iguais, que solucionam o extenso programa da casa. Visualmente, porém, o efeito é de pavimento único, pois o tratamento poroso, aberto e recuado dado ao nível inferior o distinguem notavelmente enquanto base de apoio negativa ao corpo superior do edifício.

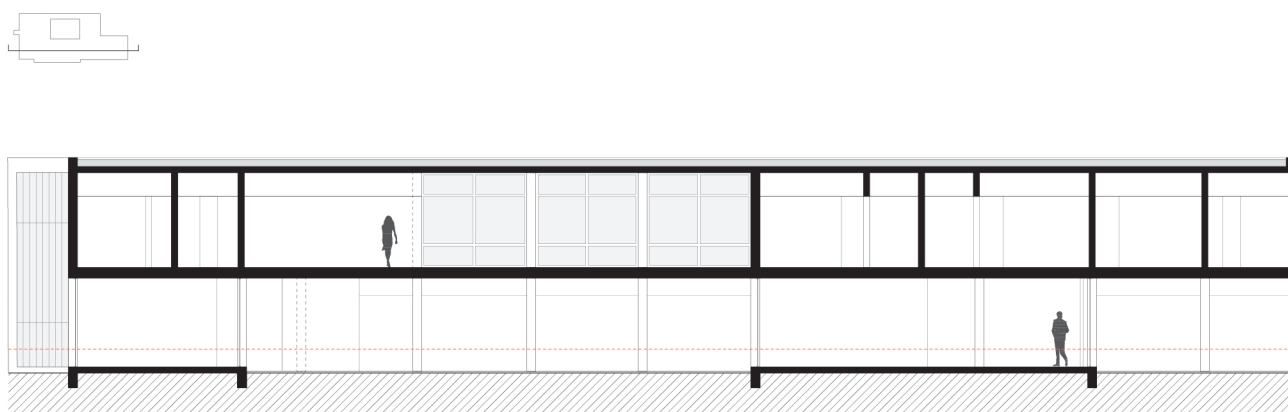
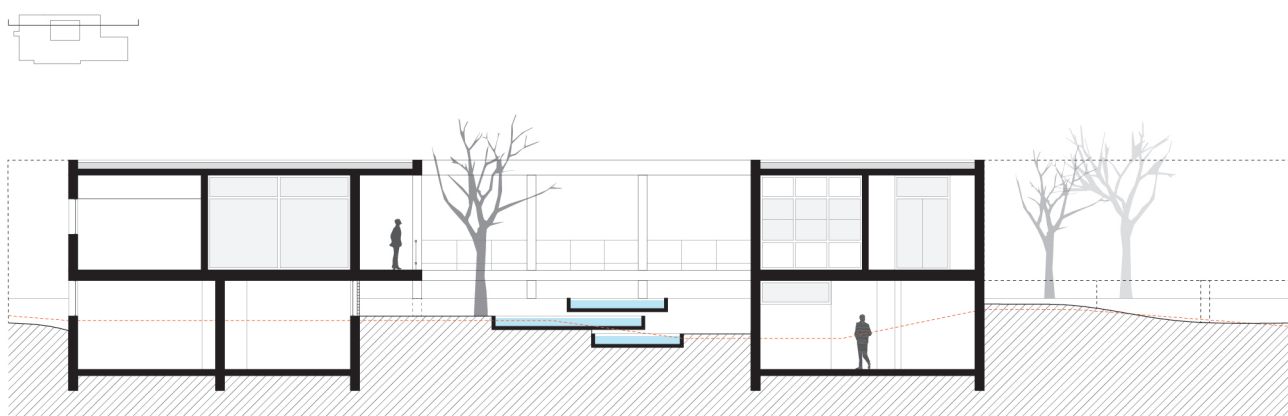
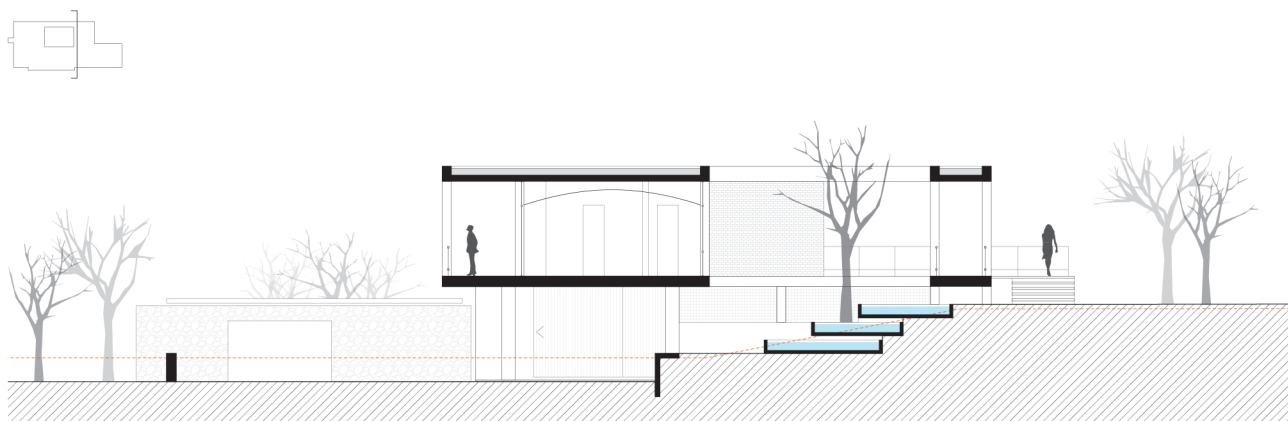
Em termos funcionais, essa distinção formal entre base e corpo acompanha uma nítida setorização do programa (Fig. 5.05; 5.06; 5.07; 5.08; 5.09). No nível superior, concentram-se as atividades principais: cinco dormitórios – todos suítes – copa, cozinha, sala de almoço, áreas específicas de recepção e amplo setor social com estar e jantar. No nível inferior, encontram-se as áreas de apoio: garagem, lavanderia, serviços, diversos quartos de empregados, sala de jogos e estudos, e a área íntima da família. Seja pelos vastos jardins privados circundantes, que a destacam enquanto peça arquitetônica isolada em meio a zonas paisagisticamente tratadas, ou pela estrutura funcional comportando uma série de áreas de apoio destinadas a serviços com generosos espaços sociais e privados, a residência mantém certo caráter de palácio clássico reinventado em tempos e formas modernas.

Com vãos variáveis e irregulares, a disposição da estrutura acompanha parcialmente uma malha virtual com nove pilares no sentido longitudinal por cinco no transversal, que definem um retângulo maior em planta. Unido a este, um retângulo menor configurado pelo acréscimo de dois vãos longitudinais mais um em balanço avança na fachada norte. No sentido longitudinal, os vãos que acompanham a malha são de 3,80 m. No transversal, de 5,50 m aos fundos, 3,60 m ao centro, e 5,20 m à frente, onde acrescenta-se ainda 1,75 m da colunata livre que compõe a fachada oeste.

Em planta, essa malha virtual desenhada pelos pilotis do pavimento inferior e pela colunata exposta à frente do edifício é subvertida, principalmente na lateral esquerda, por paredes portantes deslocadas dos eixos principais que atuam como compartimentação interna e apoios para as lajes planas<sup>2</sup> (Fig. 5.10; 5.11). Se observada em conjunto nos dois níveis, a estrutura independente resulta vestigial, empregada sobretudo para suspender o corpo da residência do solo nos pontos onde

2.

Trata-se de uma interpretação do autor com base nas soluções adotadas por Bratke no conjunto de casas analisadas. Como o projeto executivo completo foi extraviado, não é possível afirmar com precisão se os planos destacados são efetivamente portantes ou ocultam pilares de concreto embutidos. Em todo caso, mesmo se tratando desta última hipótese, os apoios encontram-se deslocados da malha virtual mencionada.

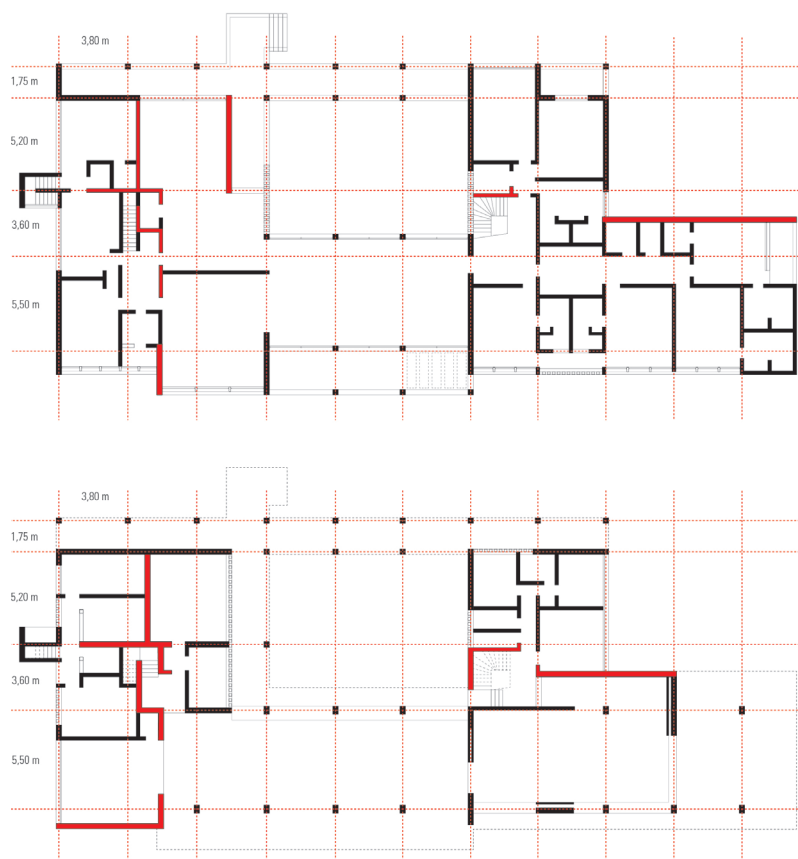


o terreno é mais baixo e restringindo-se, funcionalmente, aos espaços sociais no pavimento superior e às varandas cobertas no inferior.

Disposta quase no cruzamento entre a Avenida Morumbi e a Rua “A”, a entrada do parque situa-se na cota 785, em

Figuras 5.07, 5.08 e 5.09. Cortes AA (superior), BB (intermediário) e CC (inferior). Redesenhos elaborados pelo autor com base nas proporções e no perfil topográfico do terreno indicados no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o número 1197/52. Perfil natural do terreno indicado em tracejado vermelho. Escala 1:250.

Figuras 5.10 e 5.11. Diagramas esquemáticos assinalando os eixos correspondentes à distribuição da estrutura sobre as plantas baixas dos pavimentos superior (acima) e inferior (abaixo). Paredes portantes deslocadas da malha assinaladas em vermelho (ver nota 2). Desenho elaborado pelo autor.



um ponto do terreno 10 m mais baixo em relação ao nível de implantação da casa. Desde o portão de entrada, o corpo da residência se revela elevado, insinuando certa imponência que debate, por contraste, com os generosos jardins que o envolvem (Fig. 5.12). Aos poucos, o edifício vai se descortinando no decorrer do percurso em subida que conduz ao acesso principal. As fachadas leste e norte, com um tratamento mais reservado, são as primeiras a se expor (Fig. 5.13). Já a fachada oeste, aberta e predominantemente translúcida, revela o acesso social junto a um grande pátio subtraído do corpo do edifício, estratégia similar à empregada na Residência Morumbi (Fig. 5.14). Neste caso, porém, Bratke inverte a disposição tornando o acesso indireto. Essa oposição entre as entradas da residência e do parque cria um percurso cenográfico que sugere, em certo sentido, que assim como a paisagem dos jardins, também a arquitetura é para ser apreciada gradualmente. Os caminhos sinuosos no entorno da casa criam pontos de interesse distintos, em efeitos nitidamente



Figura 5.12. Vista da casa a partir da guarita de entrada do parque.



Figura 5.13. Vista parcial das fachadas leste (fundos) e norte (lateral).



Figura 5.14. Vista da fachada oeste (frente), onde se revela o acesso principal da residência.





Figura 5.15 (Direita). Vista do pátio aberto integrado ao corpo do edifício a partir do grande salão de estar.



Figura 5.16 (Esquerda). Vista do pátio a partir do percurso até a entrada principal.

pitorescos, com visuais dinâmicas e espacialidades crescentes, que despertam o interesse pelo objeto arquitetônico antes de convidar ao ingresso.

A partir dos jardins, o acesso a residência é possível tanto pelo nível inferior, através de entradas laterais menos evidentes, quanto pelo superior, onde se localiza o acesso social em maior destaque. Entrando pelo nível superior, percorre-se uma pequena escada disposta paralelamente à varanda que abraça a parte principal da fachada oeste. O percurso é cenográfico e indireto, animado pelo grande pátio aberto integrado ao corpo do edifício, que se prolonga como uma continuação paisagisticamente tratada dos jardins circundantes (Fig. 5.15; 5.16). Combinando vegetação alta e arbustiva a um jogo de espelhos d'água que acompanha o caimento do terreno, o pátio magnifica o caráter do acesso principal, recriando um cenário natural e pitoresco que é emoldurado pela arquitetura do edifício. Em continuidade ao percurso, encerrado por um plano vazado de tijolos posicionado na lateral do pátio, a porta de entrada se entrepõe frontalmente sinalizando em definitivo uma separação mais efetiva entre interior e exterior.

No interior da residência, a recepção ocorre por um amplo hall contíguo ao acesso. Articulado diretamente a ele, um estar menor se abre para varanda oeste por amplos planos envidraçados que vão do piso a laje. Funcionalmente, o programa se distribui

por setores de atividades, seguindo um zoneamento similar à Residência Morumbi. Concentrados na lateral esquerda da planta, copa, cozinha, sala de almoço e apoios separam-se por uma compartimentação rígida, constituindo uma faixa de serviços que se volta para as fachadas sul e leste. Articulado a essa faixa e ao exterior, um pequeno volume com escada individual para os empregados configura uma adição discreta ao corpo do edifício, que separa as circulações social e de serviços.

Ao centro da planta, o grande salão do estar principal se estende por três vãos livres, integrando-se à sala de jantar e a uma ampla varanda voltada para a fachada leste. A partir dele, extensas aberturas envidraçadas percorrem a totalidade dos vãos enquadrando vistas para o pátio incorporado ao edifício, a oeste, e para os jardins do parque e o vale do Rio Pinheiros a leste. Com um forro ligeiramente abobadado, evidencia-se a tentativa de distinção espacial em relação ao demais ambientes (Fig. 5.17). Exclusivamente nesse grande estar e na varanda a ele vinculada, a estrutura se manifesta liberada em pilares esbeltos de seção quadrada que seguem o ritmo da colunata exposta na fachada. Associados às lajes, os pilares compõem quadros que emolduram a paisagem do pátio e dos jardins (Fig. 5.18). O mobiliário, projetado pela loja Branco e Preto<sup>3</sup>, desenha-se em formas geométricas simples organizadas em uma disposição fluída, que tira partido da transparência e da relação visual com o exterior sem interromper as vistas (Fig. 5.19).



Figura 5.17. Salão de estar.



Figura 5.18. Vista para os jardins a partir da varanda articulada ao estar.

3. Empresa fundada em 1952 pelos arquitetos Carlos Millan, Roberto Aflalo, Plínio Croce, Chen Y Hwa, Miguel Forte e Jacob Ruchti. Segundo SANTOS (1995, p. 111), o Branco & Preto “foi um marco na história do mobiliário paulista, comercializando móveis de desenho moderno e usando materiais inusitados para a época, como a madeira laminada, o ferro soldado, o plástico.”



Figura 5.19. Vista do salão de estar em direção ao pátio aberto integrado ao edifício.



Figura 5.20. Dormitório e visuais para os jardins.



Figura 5.21. Varanda coberta no nível inferior.



Figura 5.22. Área externa da residência com a cobertura que delimita a garagem ao fundo.

Na lateral direita da planta, acessíveis desde um hall conectado ao salão de estar e ao nível inferior, cinco dormitórios com banheiros individuais distribuem-se ao longo de uma forma em “L”. As compartimentações são de paredes de alvenaria provavelmente portantes, que também delimitam salas de apoio com diversos armários e vestiários. Voltados para as fachadas leste, norte e oeste, cada dormitório ocupa um vão estrutural e conta com aberturas venezianadas padrões que conferem privacidade e proteção à insolação em toda sua extensão. Com partes fixas e móveis, as esquadrias se abrem parcialmente para os jardins imediatos emoldurando panoramas próximos e distantes (Fig. 5.20).

No pavimento inferior, as áreas fechadas concentram-se em dois núcleos laterais independentes. Ambos são separados, ao centro, por uma extensa varanda protegida pela projeção do corpo superior e delimitada virtualmente pela ordenação regular entre os pilotis livres (Fig. 5.21). Nos dois setores, zonas de serviços, infraestruturas e áreas de empregados localizam-se aos fundos, em ambientes mais fechados que ventilam por aberturas elevadas e atuam como arrimos da parte superior do terreno. A densa compartimentação é provavelmente portante, definindo espaços e circulações nitidamente isoladas. À frente dos dois núcleos, posicionam-se a sala de jogos e o estar íntimo da família. Abrem-se para a varanda coberta e os jardins imediatos do parque, aproveitando os vãos estruturais liberados e o nivelamento do terreno para colocar interior e exterior em franco contato. Adicionada discretamente à frente da sala de jogos, a garagem aberta com espaço para dois carros é uma inserção pouco aparente na composição. Configura-se unicamente por uma laje plana esbelta e leve, que se apoia sobre um muro de pedra alto e pilares circulares delimitando também uma zona de pérgolas (Fig. 5.22).

Nas imediações da casa, Bratke explora a topografia irregular do terreno estabelecendo espaços ora contíguos, ora autônomos, ora ambivalentes em relação aos jardins do parque. Repetindo procedimentos adotados na própria residência, utiliza



muros de pedra bruta para delimitar uma área de tratamento paisagístico ao vasto espaço aberto que circunda o edifício. Desde as varandas cobertas, o desenho de piso se ajusta às partes abertas do estar íntimo e da sala de jogos estendendo a ambiência interior até os jardins (Fig. 5.23). As formas curvas predefinidas por Bratke foram executadas em mosaicos de pedra portuguesa de autoria de Lívio Abramo, artista plástico que atuou em diversos trabalhos em cooperação com o arquiteto (CAMARGO, 1995, p. 61). Ao centro da planta, a continuidade visual e espacial se reforça através do pátio integrado ao edifício, que desce do nível superior acompanhando o perfil do terreno e se prolongando como um cenário ajardinado até a área de lazer da varanda. Assim como na Residência Morumbi, a relação é de contraste entre as formas ortogonais do edifício e o desenho pitoresco dos jardins paisagisticamente tratados, que adaptam-se em conformidade às curvas sinuosas da topografia original estabelecendo uma transição gradual entre arquitetura e natureza.

Em termos compositivos, a relação entre forma e estrutura expõe procedimentos distintos nas quatro fachadas da residência, que vão se modificando conforme o caimento do terreno. À frente, onde a distância em relação ao solo é menor, a colunata exposta a modo de peristilo é coplanar à fachada, manifestando-se como a própria forma e sugerindo sustentar a ligeira elevação do corpo superior. O efeito visual é similar ao obtido na Residência Morumbi, porém, neste caso, a solução é pontual. Associadas às lajes, as colunas livres compõe uma grelha que abraça o pátio e a parte principal da fachada evidenciando, simultaneamente, o acesso social. Enquanto elemento compositivo, essa grelha não resulta, porém, de uma preconcepção estrutural, mas de uma inserção formal posterior à versão inicial do projeto. Como demonstram os desenhos de aprovação da residência, o partido era inicialmente um “U” que abraçava, ao centro, um amplo jardim posicionado junto ao acesso (Fig. 5.24; 5.25). Ao optar por adicionar a grelha, Bratke reordena o setor dos dormitórios para acompanhar os vãos longitudinais definidos visualmente, mas mantém praticamente inalterado o núcleo de serviços na lateral



Figura 5.23. Desenho de piso executado por Lívio Abramo a partir da varanda no nível inferior.



Figura 5.24. Projeto legal da Residência Oscar Americano. Nível superior.

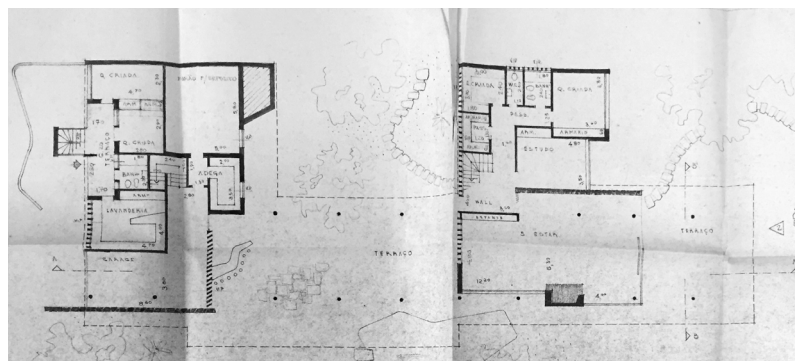
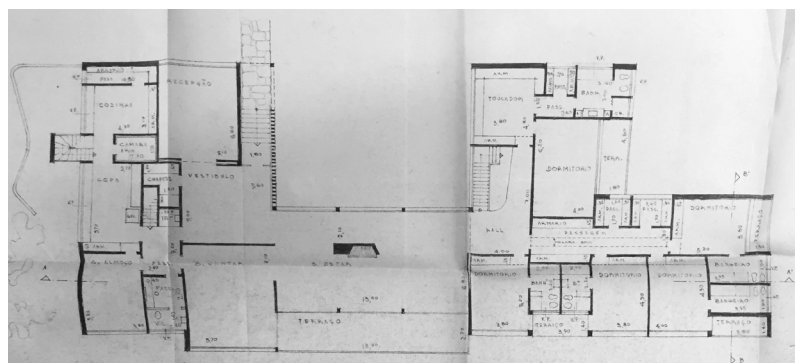


Figura 5.25. Projeto legal da Residência Oscar Americano. Nível inferior.



oposta, que permanece com lógica estrutural própria. Assim, efetivamente, embora discipline parte da planta acompanhando a modulação dos pilotis livres no pavimento inferior, a grelha é também um componente inserido com vistas a criar um ordenamento visual e compositivo nem sempre correspondente às funções e à estrutura portante interna.

Já na fachada oposta, à leste, e na parte mais destacada da lateral norte, pontos afastados 3,0 m do solo, o corpo do edifício se projeta liberado e em balanço sobre colunas recuadas no pavimento inferior (Fig. 5.26; 5.27). Notoriamente, Bratke trata essas faces como pontos de interesse visual desde a entrada do parque, buscando reforçar a horizontalidade do volume e a continuidade das superfícies. Nessas fachadas, os procedimentos compositivos sugerem uma massa mais sólida perfurada por aberturas e subtrações pontuais, tensionando a leveza da suspensão do corpo superior ao peso dos extensos planos visualmente mais opacos.

Finalmente, na fachada sul, para onde se voltam as aberturas dos serviços, a linha de apoio da base é coplanar



5.26. Vista parcial da fachada leste.

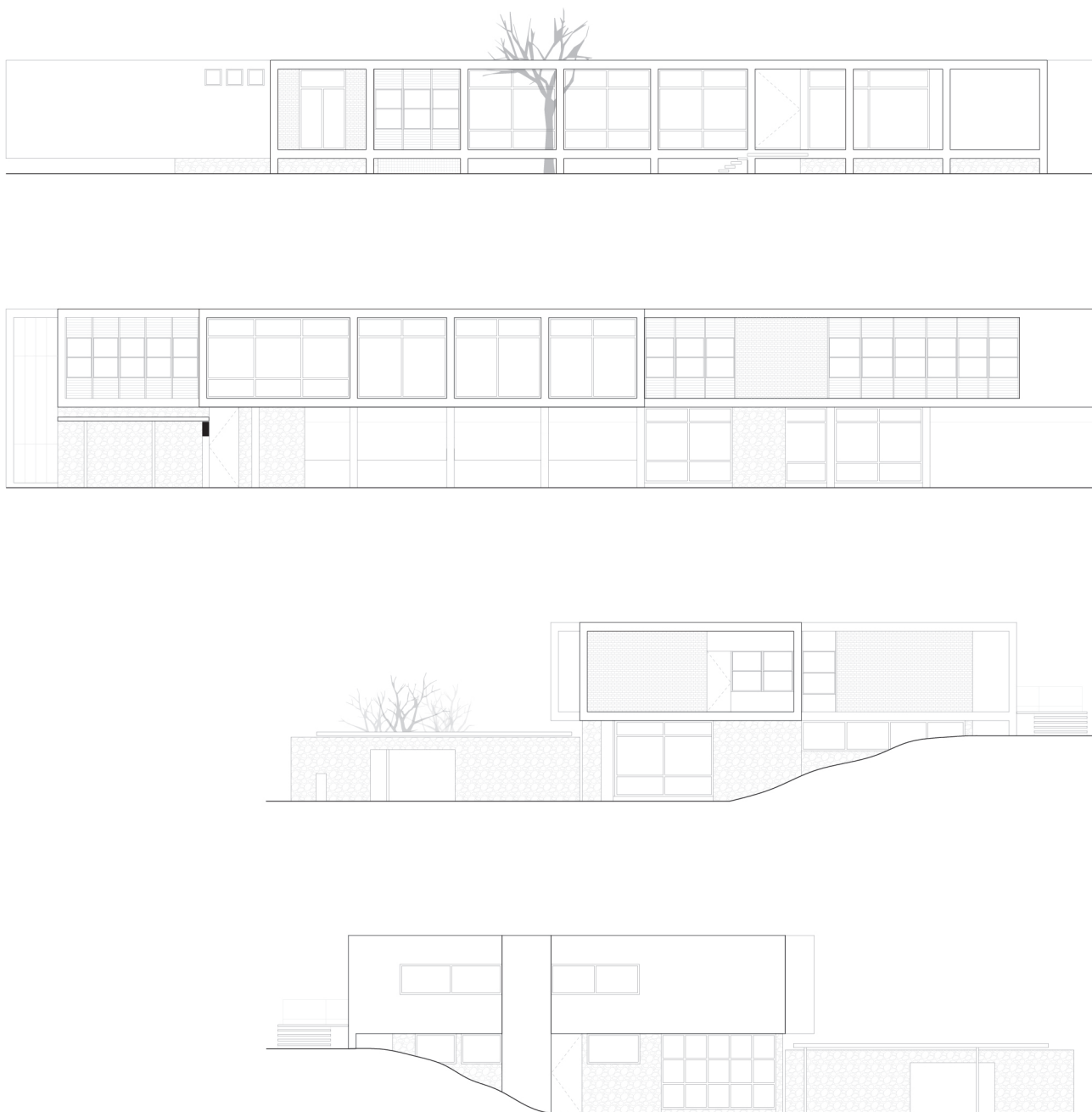
ao corpo da residência mesmo nos pontos mais baixos do terreno. Menos evidente nos percursos rotineiros delineados no parque, o tratamento dessa lateral também é menos imponente, distinguindo-se base e corpo apenas pela diferença dos materiais de revestimento (Fig. 5.31).

Visualmente, a frontalidade da residência se impõe na fachada oeste pela colunata exposta, pelo pátio aberto integrado ao volume e pelo acesso principal elevado, caracterizando uma notória distinção em relação às demais faces. Nesse sentido, considerando-se as soluções pontuais adotadas conforme cada fachada do edifício, não há uma diretriz compositiva unitária que controle a relação entre forma e estrutura em todo o projeto, a exemplo de como Mies concebeu a casa Farnsworth. Diferentemente do precedente miesiano, o projeto de Bratke sugere resultar da articulação formal e funcional entre partes resolvidas segundo lógicas próprias, que apesar de articuladas dentro de um volume de geometria simples, não responde a um único princípio de concepção.

Expondo essa assimetria compositiva, Bratke explora as fachadas do corpo superior com variações entre as texturas dos materiais e alternâncias entre cheios e vazios, em um jogo que contrapõe solidez e porosidade. Nas faces oeste, leste e norte, as lajes funcionam como molduras para os fechamentos, notabilizando uma distinção visual entre planos horizontais e verticais (Fig. 5.28; 5.29; 5.30). Nessas fachadas, o revestimento de pastilhas cerâmicas que cobre as bordas periféricas cria



5.27. Vista parcial da fachada norte.



Figuras 5.28, 5.29, 5.30 e 5.31. De cima para baixo:  
fachadas oeste, leste, norte e sul. Escala: 1:250.

uma textura contínua que se contrapõe às zonas abertas e ao rendilhado dos planos de tijolo maciço exposto. Já na fachada sul, o tratamento do corpo superior é mais monolítico, com pastilhas cerâmicas revestindo completamente a superfície sem distinção entre lajes e planos verticais (Fig. 5.31).

Na relação visual entre base e corpo, a separação também se dá por materialidade. As paredes externas do nível inferior são revestidas com lâminas de pedra bruta, reforçando a ideia de

base regularizadora do terreno e repetindo a mesma estratégia utilizada no partido da Residência Morumbi e nas casas de Campos do Jordão.

Em termos de paralelos compositivos, se a frontalidade da residência remete a Farnsworth miesiana, tipologicamente o partido guarda relações com a Casa Teixeira de Barros projetada pelo próprio Bratke no Jardim do Embaixador (Fig. 5.32; 5.33). A volumetria dual mimetizando o nível inferior a partir da topografia natural do terreno, o acesso principal por uma ampla varanda percorrida por elementos verticais e a distinção entre base e corpo refletem procedimentos compositivos comuns. A figuratividade e a rusticidade dos materiais empregados na Casa Teixeira de Barros, onde a transparência também é menos presente, dão lugar, porém, a algumas superfícies visualmente mais contínuas e abstratas, à cobertura definitivamente plana e a espaços em maior contato com o exterior através de uma estrutura parcialmente independente. Nesse sentido, em comparação ao projeto jordanense, a readequação de formas e processos na busca de uma maior liberdade de planta e fachada refletem certa continuidade na maneira de compor tradicional do arquiteto.



Figura 5.32. Casa Teixeira de Barros. Vista lateral. Foto: Marcelo André Ferreira Leite.



Figura 5.33. Casa Teixeira de Barros. Vista a partir do acesso. Foto: Marcelo André Ferreira Leite.

## O PAVILHÃO DE LAZER

Como parte integrante do parque, Americano idealizou um setor esportivo e de lazer com quadra, piscina e pavilhão recreativo para uso exclusivo da família. Além de projetar a residência, Bratke também desenhou a piscina e o pavilhão, que foram posicionados nas imediações da quadra de esportes, em uma parcela do terreno mais próxima à Avenida Morumbi elevada 5 m em relação ao nível da casa (Fig. 5.02).

O programa comportado pelo pavilhão é pequeno e compreende um bar com churrasqueira, vestiários separados por sexo e uma ampla varanda de apoio (Fig. 5.34). Em correspondência à elementaridade funcional, a solução compositiva adotada por Bratke é simples: um volume único desenvolvido horizontalmente



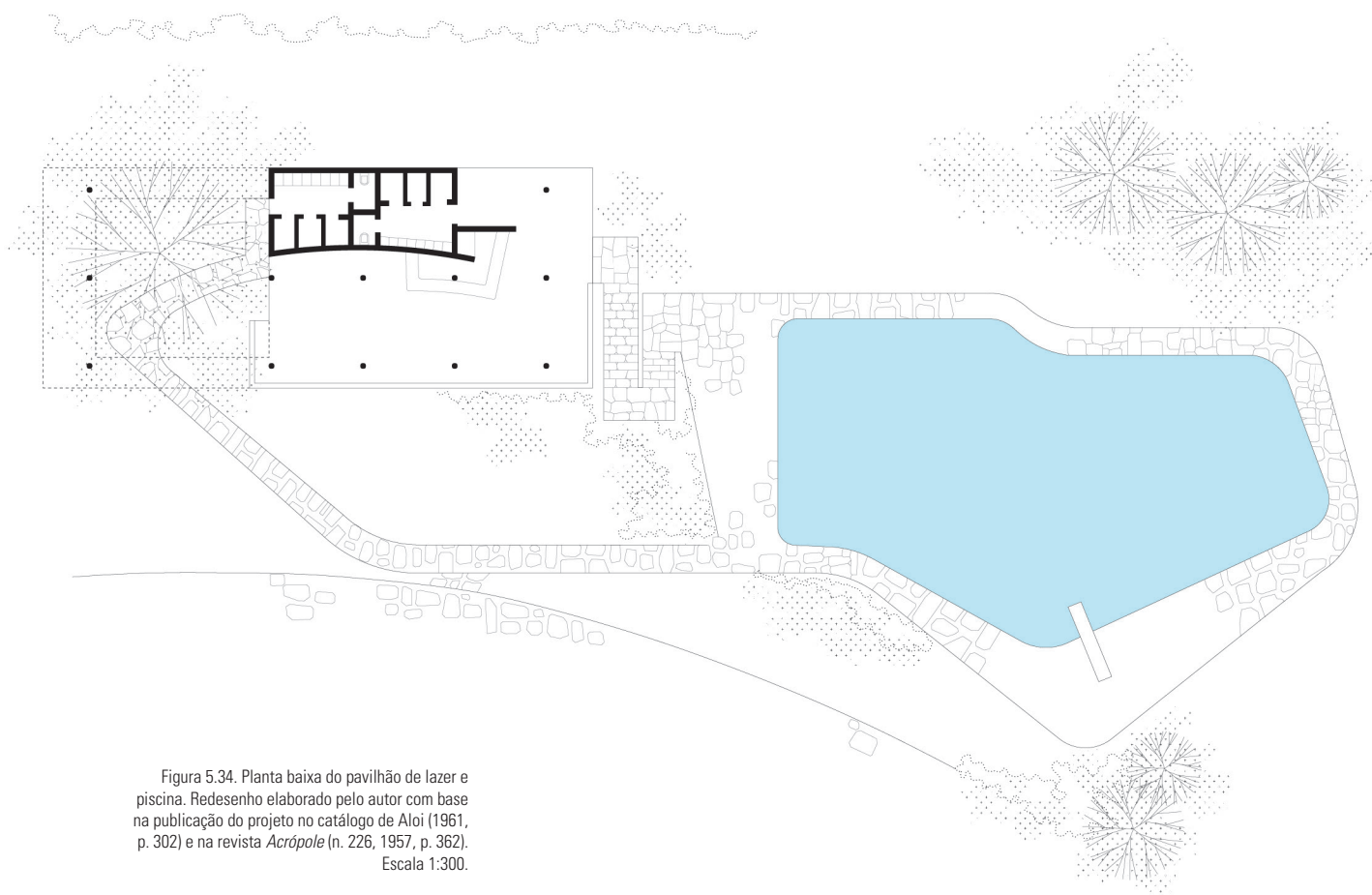
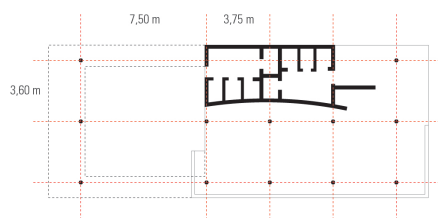


Figura 5.34. Planta baixa do pavilhão de lazer e piscina. Redesenho elaborado pelo autor com base na publicação do projeto no catálogo de Aloï (1961, p. 302) e na revista *Acrópole* (n. 226, 1957, p. 362). Escala 1:300.



Figura 5.35. Pavilhão de lazer visto a partir da piscina.



Figuras 5.36. Diagrama esquemático assinalando os eixos correspondentes à distribuição da estrutura sobre a planta baixa do pavilhão. Desenho elaborado pelo autor.

que se conforma por um esqueleto estrutural de concreto armado praticamente livre de vedações (Fig. 5.35). Uma laje de cobertura esbelta apoiada sobre pilares delgados de seção circular de 20 cm de diâmetro e sobre um plano inferior ligeiramente descolado do solo definem construtivamente o pavilhão.

Em planta, a estrutura foi disposta em uma malha regular que coordena a posição das colunas circulares e a dimensão do núcleo parcialmente portante que abriga os vestiários (Fig. 5.36). Os vãos são de 3,75 m no sentido longitudinal por 3,60 m no transversal.

Assim como na residência, o acesso ao pavilhão não é único, definindo-se por duas entradas posicionadas nas laterais do volume, ambas se estendendo diretamente da borda de piso em pedra da piscina. Pelo acesso da lateral direita, percorre-se uma escada em “U” que finaliza, junto à varanda, de frente para o balcão do bar. Já pela esquerda, o percurso é mais longo e



Figura 5.37. Vista do pavilhão a partir do pátio integrado à volumetria.



Figura 5.38. Acesso ao pavilhão a partir da entrada posicionada junto ao pátio.

sinuoso, articulando-se, em seu ponto mais baixo, aos caminhos delineados no parque. Por este trajeto, a entrada é também mais cenográfica, abraçada, logo antes da varanda, por um grande pátio aberto gerado por subtração na laje de cobertura, que incorpora uma generosa árvore preexistente no terreno (Fig. 5.37; 5.38). Novamente servindo como uma transição gradual entre o edifício e os jardins, o pátio estende o programa e contribui para dar horizontalidade à forma.

A partir da entrada posicionada junto ao pátio, um grande plano curvo encaminha até a varanda ocultando o núcleo de vestiários. Apoiada sobre o seu prolongamento, uma bancada em “U” contorna as colunas estruturais e delimita o bar de apoio. Ao fundo, revestindo parte da curva, um painel de pastilhas

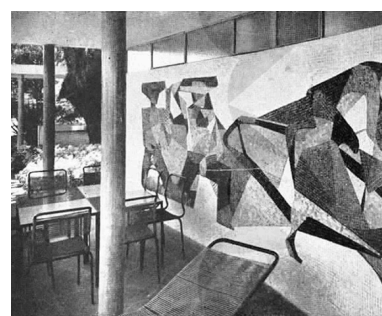
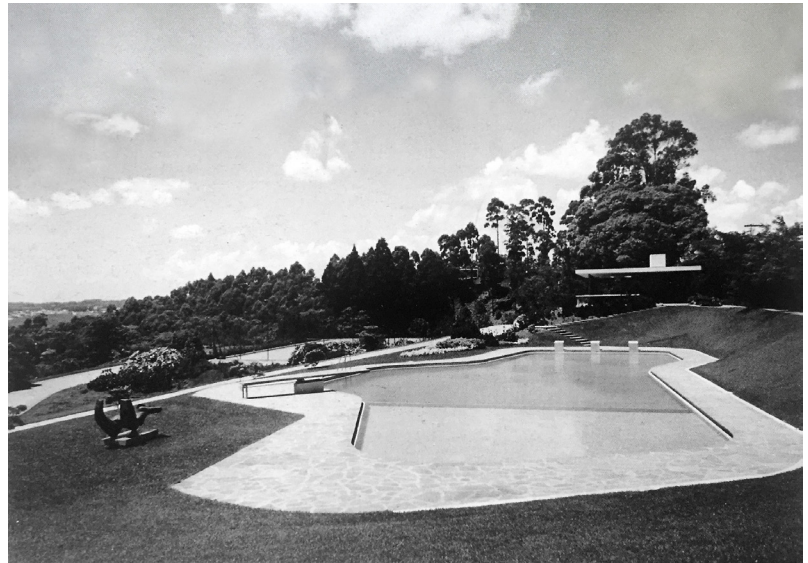


Figura 5.39. Painel composto por Karl Plattner.

Figura 5.40. Pavilhão e piscina vistos a partir dos jardins do parque.



cerâmicas executado por Karl Plattner (Fig. 5.39) – pintor e desenhista italiano – enquadra as visuais no interior do pavilhão (MARIANO, 2005, p. 140).

Visualmente, a rigidez do sistema construtivo exposto se dissolve por uma proporção refinada entre os elementos. As lajes esbeltas e as colunas circulares delgadas, estas pintadas em um tom escuro, conferem leveza à composição e enaltecem a horizontalidade assinalada pela cobertura. Nas vistas ao longo parque, as linhas bem definidas do pavilhão se impõem nas visuais contrastando com os contornos irregulares dos jardins e assinalando um detabe de autonomia entre arquitetura e natureza (Fig. 5.40).

Em sintonia com o projeto da residência, Bratke retoma, no pavilhão, os principais temas de concepção nela empregados, como o pátio aberto integrado ao volume enaltecendo um dos acessos, a ligeira elevação do solo e a varanda acompanhada por uma colunata livre em ritmo constante. Novamente, através de um sistema estrutural mais simples e ordenado, reforça-se a manutenção de procedimentos compositivos usuais do arquiteto, parte deles já manifestados desde os projetos de Campos do Jordão.





## RESIDÊNCIA JOLY (1953-1954)

1.  
Conforme depoimento de Roberto Bratke ao autor.

Em sequência aos projetos das duas primeiras casas implantadas no bairro, Bratke projetou a Residência Joly, em 1953, que também foi construída em uma pequena parcela do seu vasto terreno. Finalizada em 1954, a casa foi ocupada por seu filho, Roberto Bratke, até meados da década de 1960, quando foi demolida após a venda da propriedade<sup>1</sup>. Ainda nos anos 1950, o projeto foi divulgado em âmbito nacional nas páginas das revistas *Acrópole* (n. 231, 1958, p. 90-91) e *Habitat* (n. 45, 1957, p. 33), e mais tarde, nos anos 1980, foi comentado brevemente nas publicações de Bruand (1981, p. 284) e Ficher e Acayaba (1982, p. 34). Para a remontagem aqui apresentada, considerou-se tanto o projeto de aprovação da residência, acessado no arquivo municipal (CGDP-2), quanto as plantas publicadas nas revistas.

Integrando a extensa propriedade de Bratke, o terreno foi definido virtualmente no projeto de aprovação por um polígono quase quadrado com 25 m de frente por 27 m de fundo, que totaliza uma área de aproximadamente 675 m<sup>2</sup> (Fig. 6.01; 6.02). A oeste, delimita-se pela Avenida Morumbi e, a norte, pela propriedade de Oscar Americano, que estabelecem as únicas divisas realmente impostas. A sul e leste, configura-se apenas como uma continuação da grande área onde a Residência Morumbi foi inserida. Com um perfil topográfico irregular, o lote sobe 4 m a partir da Avenida Morumbi, delimitando um platô entre as cotas 808 e 810, ao centro, e a seguir caindo com uma maior declividade nos fundos.

Na implantação da residência, Bratke tira partido do perfil natural e a dispõe sobre o platô elevado do terreno, com

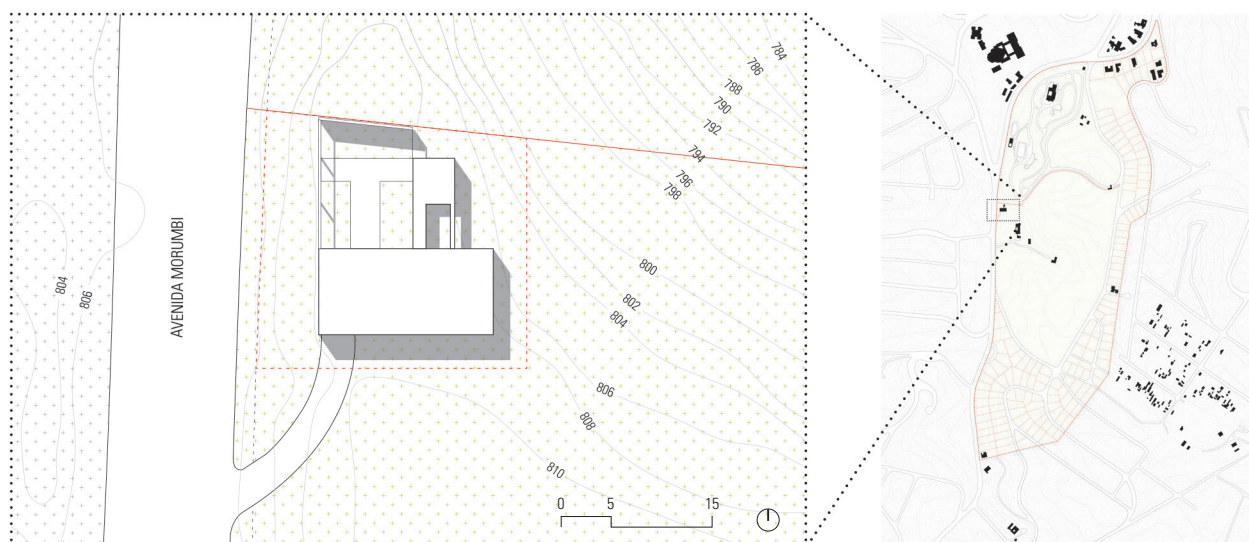


Figura 6.01. Localização da Residência Joly a partir do projeto de urbanização do bairro Paineiras do Morumbi. Desenho elaborado pelo autor.

Figura 6.02. Implantação. Redesenho elaborado pelo autor com base no mapa Vasp Cruzeiro (1954), disponibilizado pela Seção de Produção de Bases Digitais para Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (CESAD-USP), e no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o número 9651/54. Escala 1:750.

um recuo frontal de 8 m a partir da Avenida Morumbi e um afastamento generoso a norte, que configura um amplo jardim lateral a partir da divisa com a propriedade de Oscar Americano. O volume que abriga o programa é único e se desenvolve horizontalmente no sentido perpendicular à rua, projetando-se parcialmente em balanço sobre a parte mais baixa do lote (Fig. 6.03; 6.04). Visualmente, no entanto, a adição de uma estrutura porticada de vigas e pilares de madeira que se estende a partir do bloco da residência define uma espécie de volume virtual no sentido paralelo à rua. Ligeiramente descolada do terreno, essa estrutura se prolonga a partir das lajes do volume propriamente construído até o muro de divisa norte, emoldurando o jardim lateral e sugerindo a elevação da casa em relação ao solo.

O programa principal da residência, concentrado no pavimento superior, é compacto e abriga um hall de recepção, estar, jantar, cozinha, banheiro e três dormitórios (Fig. 6.05; 6.06). No nível inferior, dividido em dois setores parcialmente escondidos pelos taludes do terreno, encontra-se a garagem, à frente, e um dormitório de empregada e área de serviços ao fundo.

À exceção da coluna livre de concreto que apoia a suspensão do volume na fachada principal, o sistema construtivo da residência utiliza paredes portantes como sustentação para as lajes. No nível inferior, as paredes atuam simultaneamente como apoios e arrimos de contenção. Já no superior, além de estruturais,

2. Trata-se de uma interpretação do autor com base nas soluções adotadas por Bratke no conjunto de casas analisadas. Como o projeto executivo completo foi extraviado, não é possível afirmar com precisão se tais paredes são efetivamente portantes ou ocultam pilares de concreto embutidos. No entanto, neste caso, como os fechamentos externos são de tijolo maciço portante, é provável que as divisórias internas também o sejam.

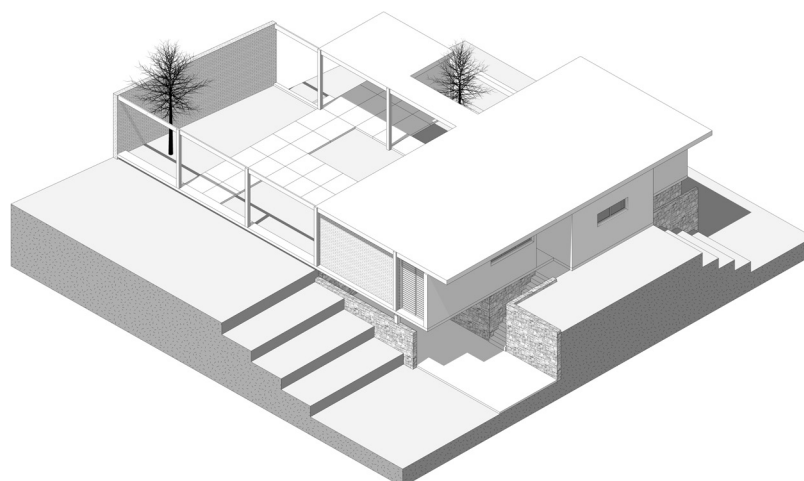


Figura 6.03. Perspectiva isométrica em relação as fachadas oeste (frente) e sul (lateral). Desenho elaborado pelo autor.

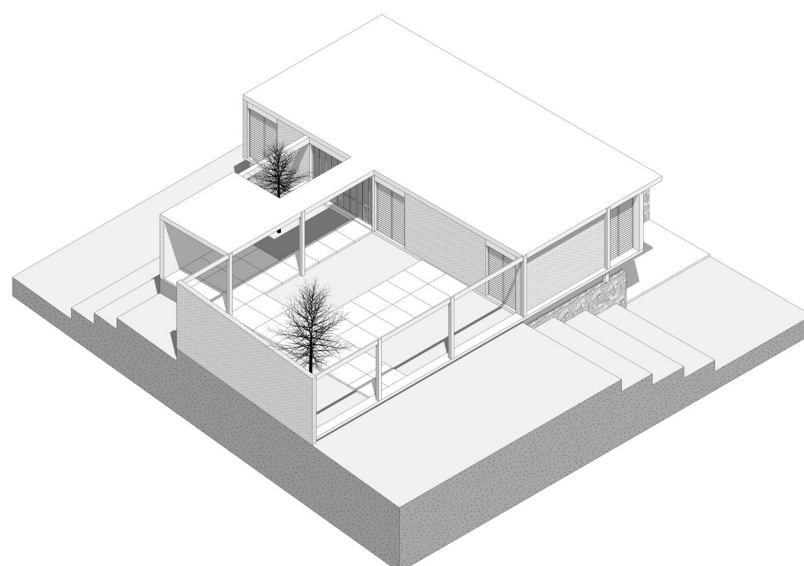
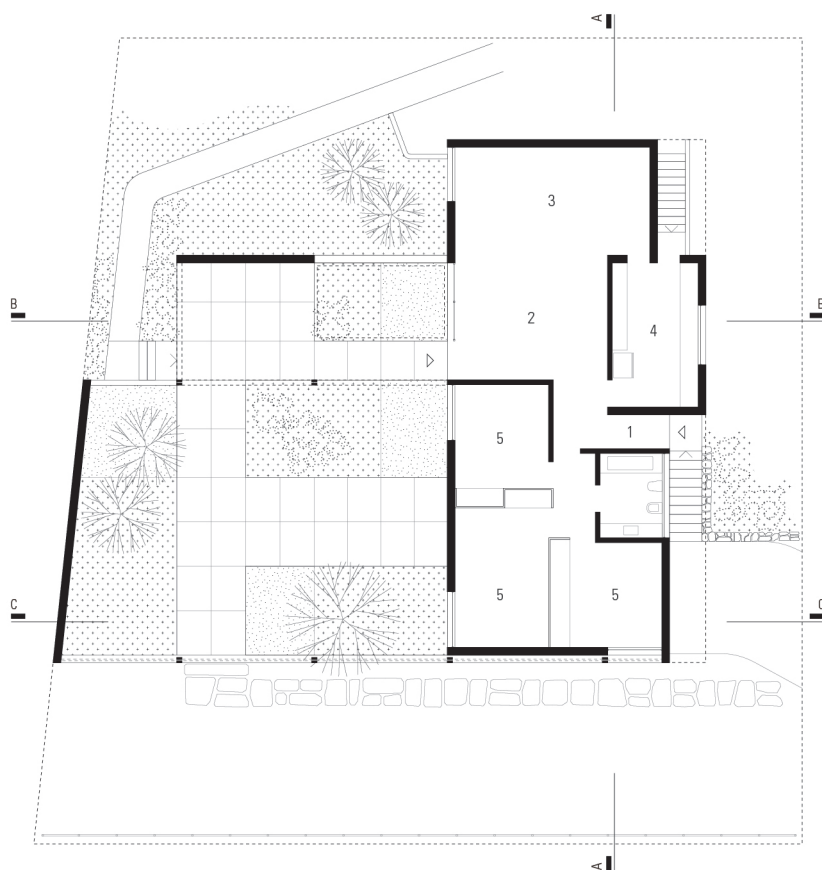


Figura 6.04. Perspectiva isométrica em relação as fachadas oeste (frente) e norte (lateral). Desenho elaborado pelo autor.

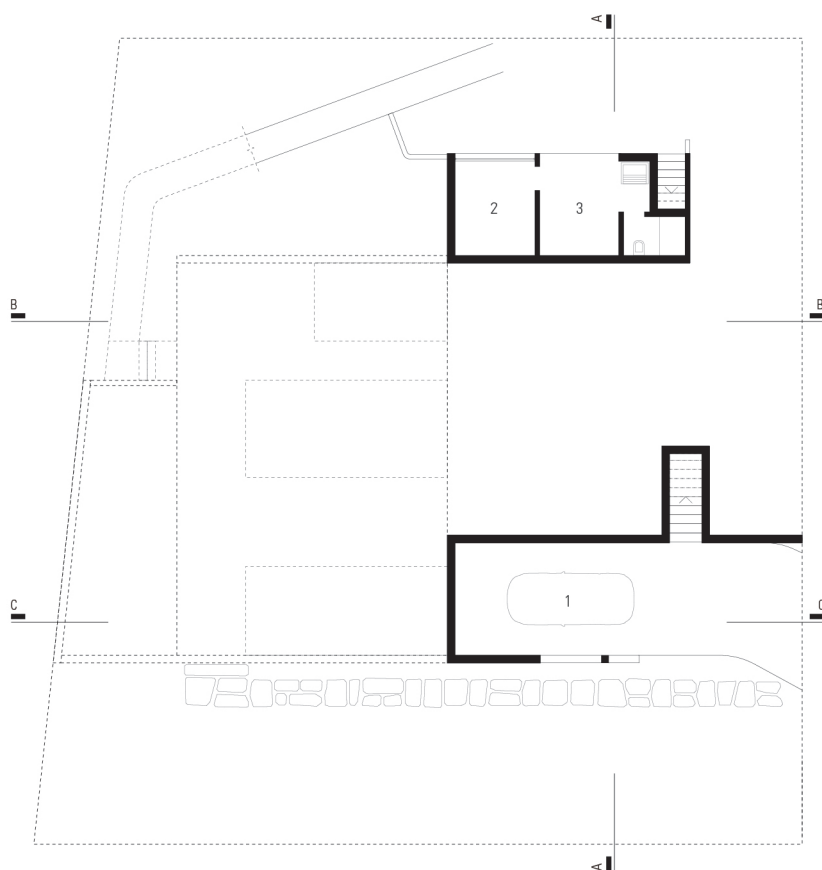
também delimitam a compartimentação entre os espaços<sup>2</sup>. Sem gerar uma lógica de ordenação abstrata ou independente do conteúdo interno, a disposição estrutural deriva simplesmente da organização funcional entre os espaços.

Acessa-se a residência por uma rampa que se prolonga da Avenida Morumbi e finaliza diretamente na garagem. Concebido como uma extensão discreta da rua sem delimitação específica para pedestres, o percurso é claramente planejado para o automóvel. À diferença das casas anteriores, no entanto, a garagem foi incorporada à projeção do volume construído, mas ainda é externalizada em relação ao programa principal. Efetivamente, a entrada da residência é indireta e ocorre pelo



#### SUPERIOR

1. Hall de entrada
2. Estar
3. Jantar
4. Cozinha
5. Dormitório



#### INFERIOR

1. Garagem
2. Quarto de serviço
3. Lavanderia

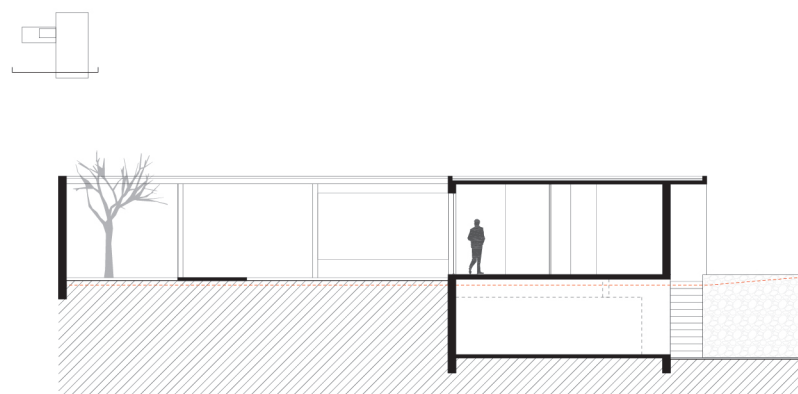
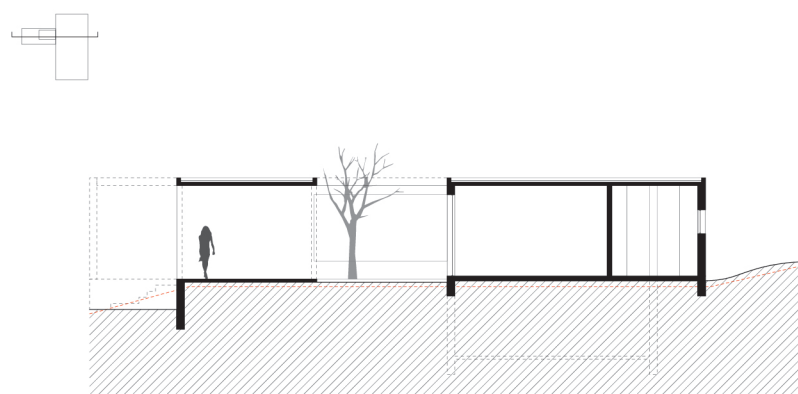
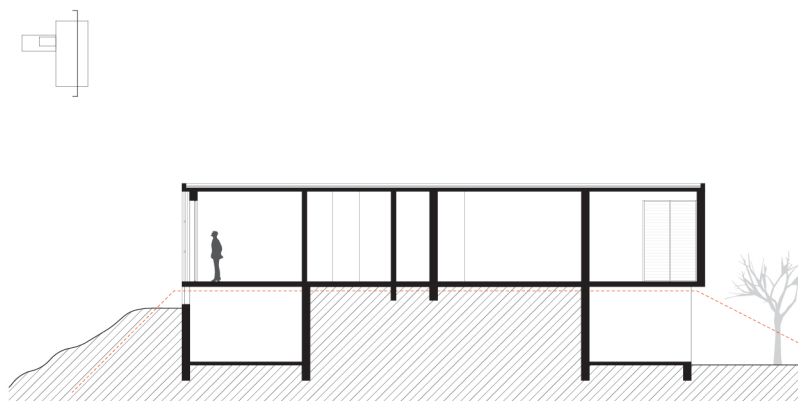
Figuras 6.05 e 6.06. Plantas baixas dos pavimentos térreo (superior) e subsolo (inferior). Redesenhos elaborados pelo autor com base nas publicações do projeto nas revistas *Acrópole* (n. 231, 1958, p. 90-91), *Habitat* (n. 45, 1957, p. 33), e no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o número 9651/54. Escala 1:250.



nível superior, alcançado a partir de uma escada disposta no sentido perpendicular à rampa do automóvel.

A partir do hall de recepção, separam-se as áreas sociais e privadas da casa, organizadas em uma planta de configuração assimétrica. Aos fundos, estar e jantar estão integrados e se conectam visualmente ao jardim lateral por rasgos verticais que se

Figuras 6.07, 6.08 e 6.09. Cortes AA (superior), BB (intermediário) e CC (inferior). Redesenhos elaborados pelo autor com base nas proporções e no perfil topográfico do terreno indicados no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o número 9651/54. Perfil natural do terreno indicado em tracejado vermelho. Escala 1:250.



estendem desde a laje de piso até as vergas que apoiam a cobertura. Ambos articulam-se ao volume da cozinha, voltado para a lateral sul e conformado como uma pequena adição ao corpo retangular principal. Na frente da planta, localiza-se o banheiro único e os três dormitórios, estes delimitados por armários de madeira que servem como divisórias flexíveis possibilitando remanejos entre os espaços. Dois deles se abrem para o pátio lateral envolvido pela estrutura porticada, enquanto o terceiro se volta para a frente do terreno com visuais protegidas para a rua.

Na sala de estar, uma grande porta-janela envidraçada possibilita um acesso secundário à casa através do jardim lateral, que se conecta discretamente com frente e fundos do terreno. A partir dela, uma marquise de madeira se prolonga da laje de cobertura apoiando-se sobre um plano de alvenaria parcialmente aberto para os fundos e sobre pilares de madeira que acompanham o ritmo dos pórticos da fachada principal (Fig. 6.10). Conformando um recinto de transição entre interior e exterior, a marquise parece reconfigurar, de um modo menos evidente, o pátio aberto posicionado antes do salão de estar nas residências Morumbi e Oscar Americano. Em sua projeção, Bratke retoma, inclusive, o tema da perfuração na cobertura, que é acompanhada, ao nível do solo, por um pequeno canteiro ajardinado. Ao invés de subtração, no entanto, o procedimento, neste caso, é de um



Figura 6.10. Pátio lateral e vista da fachada norte.

acrécimo compositivo ao corpo principal, mantendo a mesma intenção cenográfica manifestada nos projetos anteriores.

Sem qualquer função portante mesmo na parte em que envolve o corpo da residência, a estrutura porticada exposta na fachada principal é um elemento inserido com finalidade essencialmente estética, uma espécie de ornamento elaborado em geometrias simplificadas (Fig. 6.11; 6.12). Visualmente, no entanto, também confere espacialidade arquitetônica ao espaço aberto criado a partir do amplo recuo lateral norte. Essa intenção de anexar o jardim como parte do volume construído se reforça inclusive pelo tratamento paisagístico nele delineado. O desenho disciplinado pelos vãos entre os pórticos da fachada e pela paginação regular do piso busca tornar o jardim uma extensão aberta do corpo da residência, contrastando com a demarcação menos rígida dos percursos que o conectam com frente e fundos do lote. À diferença do vasto espaço aberto não tratado que circunda a residência, Bratke busca estabelecer, nesse jardim, uma proporção equilibrada entre zonas secas e ajardinadas. Alternando-se em efeitos pitorescos, alguns canteiros com grama e vegetação configuram pequenos recantos verdes entre as faixas retangulares cobertas pelas pedras.

Em termos compositivos, a forma do conjunto resulta da associação entre o pátio lateral delimitado virtualmente e o corpo

Figura 6.11. Fachada principal (oeste) voltada para a avenida.

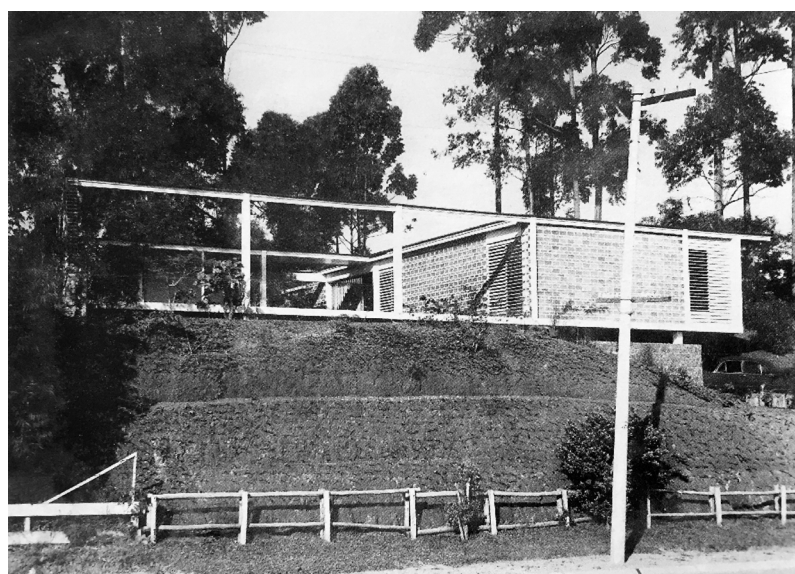




Figura 6.12. Fachadas oeste (principal) e sul vistas a partir da avenida.

retangular portante que abriga o programa principal. Apesar de sugerir uma geometria simples na vista paralela à avenida, o volume construído tem sua elementaridade subvertida, nas fachadas laterais, pelo prolongamento, no mesmo plano, da laje de cobertura. Visualmente, a marquise que se estende a norte desde a sala de estar e o beiral que protege as escadas de acesso à residência na fachada sul evidenciam procedimentos pragmáticos, em que intenções funcionais ou estéticas não se subordinam a uma preconcepção volumétrica controladora do projeto. Em vez disso, a composição final incorpora estratégias que atendem a diretrizes e resoluções tanto de forma quanto de função, satisfazendo, inclusive, a um apelo por regularidade visual manifestado sobretudo na fachada voltada para a avenida (Fig. 6.13; 6.14). Nesse sentido, a diferenciação entre frente, fundos e laterais se evidencia pela própria tentativa de sugerir uma maior ordenação na fachada principal, que se destaca das demais tanto pela estrutura ritmada inserida à frente do volume quanto pela própria alusão de elevação em relação ao solo.

Na expressão plástica do conjunto, Bratke explora o contraste de texturas entre as molduras contínuas que definem a silhueta das fachadas e os planos estruturais de fechamento, empregando novamente materiais tradicionais e industrializados. As bordas lisas delimitadas pelas lajes de concreto e pela estrutura de pórticos de madeira pintada de branco se contrapõem a planos



Figura 6.13. Fachada oeste (frente). Escala 1:250.

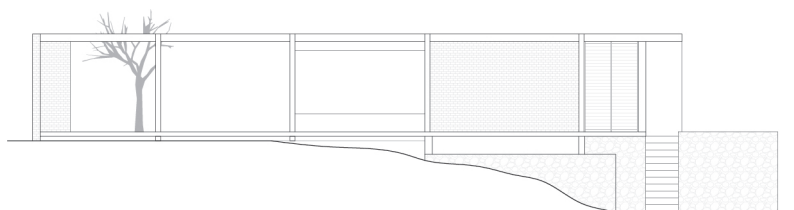


Figura 6.14. Fachada norte (lateral). Escala 1:250.

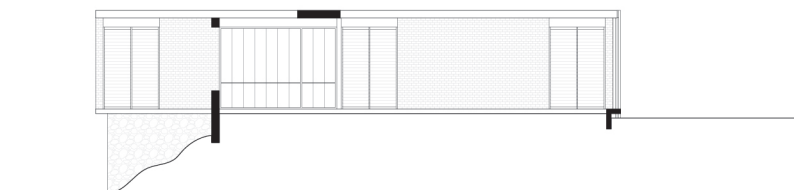


Figura 6.15. Detalhe dos materiais empregados.



Figura 6.16. Venezianas que protegem os dormitórios.

de tijolo exposto, que alternam fiadas de diferentes espessuras (Fig. 6.15). No nível inferior, diferenciado do corpo principal pelo recuo e materialidade, as paredes de pedra bruta retomam a ideia de base que regulariza o terreno e apoia o volume superior.

Construtivamente, a laje de cobertura plana e esbelta foi uma solução desenvolvida pelo arquiteto combinando chapas leves de madeira e concreto, que se apoiam unicamente sobre os planos portantes e dispensam vigas internas. Nas aberturas padronizadas dos dormitórios, planos de venezianas móveis protegem da insolação e conferem privacidade em relação ao exterior, estabelecendo gradações sutis de opacidade e transparência (Fig. 6.16).

Em comparação às casas anteriores, o volume construído é bem mais compacto, uma vez que o programa também é bastante reduzido. Ainda assim, os elementos adicionados ao corpo principal simulam maiores dimensões ao conjunto. Nesse sentido, o deslocamento do pátio aberto, que era integrado ao volume das duas primeiras casas, para fora do corpo principal, reforça o seu papel, inclusive naqueles projetos, enquanto elemento compositivo que estende o programa e horizontaliza a forma. Visualmente, a conformação arquitetônica estendida que impõe o edifício sobre os jardins, os pórticos ornamentais inseridos na fachada principal em ritmo disciplinado e a sugestão de elevação do solo manifestam, em essência, a mesma intenção presente

nas duas primeiras casas: destacar a residência enquanto peça arquitetônica independente dos jardins que lhe faziam fundo. Novamente, em vez de integração, o que melhor caracteriza a relação entre o edifício e os jardins é um debate de autonomia e contraste entre arquitetura e natureza.

## RESIDÊNCIA ARTURO PROFILI (1954-1957)

1.  
Em sua carreira profissional, Profili atuava como secretário do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), onde participou da organização e divulgação das bienais promovidas pela instituição (SOMBRA, 2016, p. 04).

Em 1954, como parte da série de casas projetadas no bairro, Bratke desenhou a residência da família de Arturo Profili, personagem também vinculado aos círculos de elite da vanguarda artística paulista<sup>1</sup>. Apesar de não ter sido publicado de maneira abrangente em nenhum estudo historiográfico, o projeto foi mencionado brevemente por Ferraz na reportagem por ele assinada na revista *Habitat*, em 1957 (n. 45, p. 34), que destacava a conclusão das obras ainda no mesmo ano. Para os fins de análise aqui pretendidos, a remontagem dos desenhos sobrepõe o projeto de aprovação da residência, consultado no arquivo municipal (CGDP-2), às plantas divulgadas na matéria de Ferraz, alcançando, provavelmente, uma versão mais próxima a que foi construída. Uma vez que não há nenhuma documentação fotográfica sobre a obra, que já se encontra demolida, a análise foi pautada exclusivamente pelo material elaborado com fundamentação nesses dois registros.

Situado na extremidade sul da parcela que constitui o bairro, o terreno de implantação da casa é um retângulo com 20 m de frente por 46 m de fundo, que encerra uma área de 920 m<sup>2</sup> (Fig. 7.01; 7.02). Em suas dimensões, reproduz o padrão típico dos lotes traçados no loteamento, que contam com uma área mais generosa do que terrenos urbanos convencionais. A frente é voltada para Avenida Morumbi, a oeste, enquanto os fundos e a lateral norte delimitam-se pelas divisas com outros terrenos. Já a lateral sul, situada no limite da área parcelada, faz divisa com a propriedade onde se localizava a Capela do Morumbi. De maneira similar aos terrenos das casas anteriores, o perfil da topografia

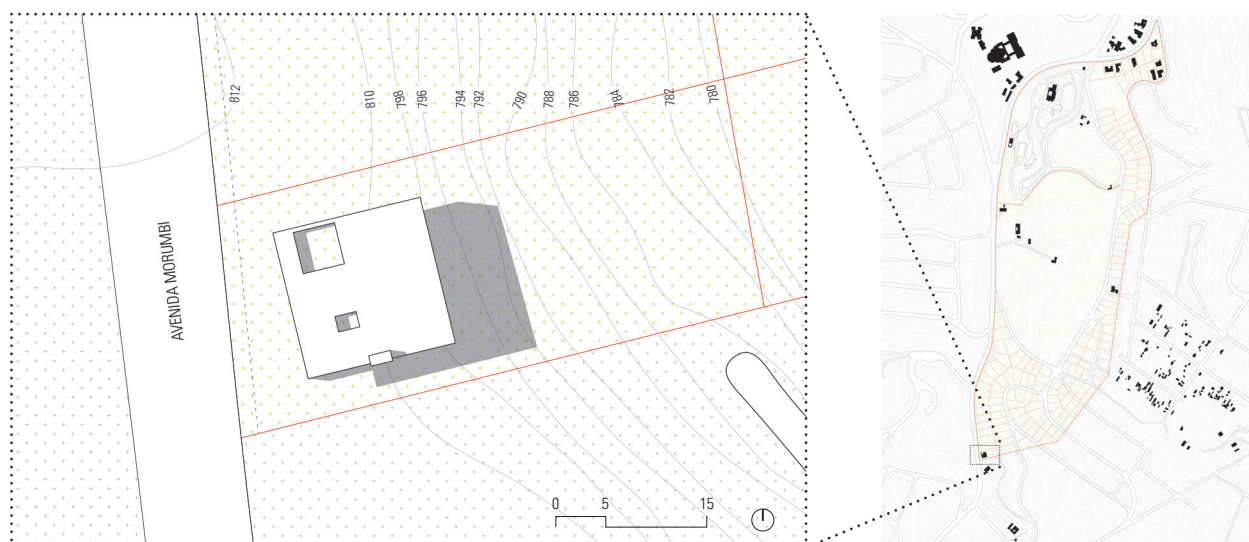


Figura 7.01. Localização da Residência Arturo Profili a partir do projeto de urbanização do bairro Paineiras do Morumbi. Desenho elaborado pelo autor.

Figura 7.02. Implantação. Redesenho elaborado pelo autor com base no mapa Vasp Cruzeiro (1954), disponibilizado pela Seção de Produção de Bases Digitais para Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (CESAD-USP), e no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o número 2162/54. Escala 1:750.

natural é irregular e, neste caso, delimita uma zona mais plana à frente e outra bastante íngreme aos fundos. Apesar do caimento suave nos primeiros 15 m que se estendem a partir da Avenida Morumbi, o desnível acentua-se entre as cotas 810 e 780, onde se desenha uma ladeira íngreme que baixa 30 m em uma inclinação de praticamente 45°.

Em conformidade com as diretrizes urbanísticas que pensou inicialmente para o bairro, Bratke dispôs o volume único da residência com um recuo frontal de 5 m a partir da Avenida Morumbi e afastamentos laterais de 2 m da divisa norte e 2,50 m da sul. A forma adotada é simples e define-se por um quadrado de 14,5 m de lado, metade pousada sobre a parte alta e plana do terreno, à frente, e metade projetando-se elevada sobre a encosta que se conforma aos fundos (Fig. 7.03; 7.04). Novamente configurado a partir do caimento no perfil natural, o nível inferior é ocultado na composição, que sugere, na vista principal a partir da avenida, um pavimento único e estendido horizontalmente.

Na distribuição do programa, Bratke setoriza os espaços de acordo com os dois níveis criados. No térreo, localizam-se as atividades sociais e de serviços, que contam com sala de estar, jantar, copa, cozinha, lavanderia e dormitório de empregada (Fig. 7.05; 7.06). A garagem, posicionada nesse mesmo nível como uma continuação do jardim de frente, é parte integrante do volume, mas se mantém externalizada em relação ao programa principal,



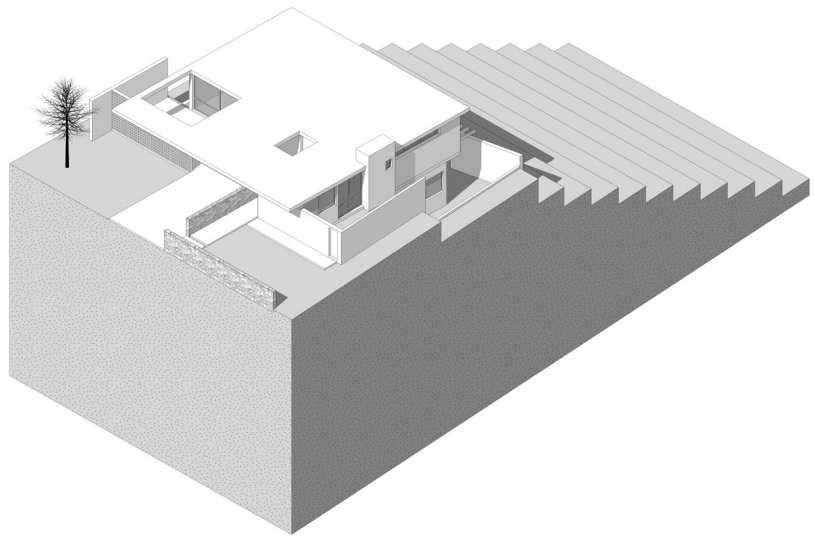


Figura 7.03. Perspectiva isométrica em relação às fachadas oeste (frente) e sul (lateral). Desenho elaborado pelo autor.

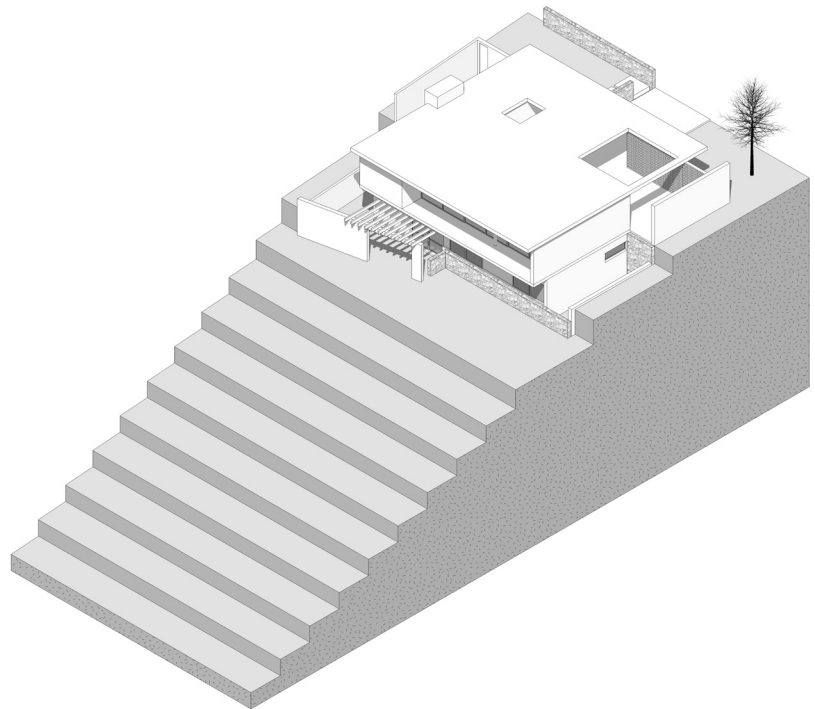


Figura 7.04. Perspectiva isométrica em relação às fachadas leste (fundos) e norte (lateral). Desenho elaborado pelo autor.

configurando-se apenas virtualmente pelo prolongamento da laje de cobertura. No pavimento inferior, as áreas íntimas da casa concentram uma suíte e dois dormitórios, por onde se entrepõe um pequeno estar secundário que dá acesso à área externa.

Com vãos irregulares pouco equilibrados, a estrutura combina paredes portantes<sup>2</sup>, que definem a compartimentação interna, a colunas liberadas de concreto armado, estas restritas aos espaços sociais da casa. Assim como nas residências Joly e Oscar

2.

Trata-se de uma interpretação do autor com base nas soluções adotadas por Bratke no conjunto de casas analisadas. Como o projeto executivo completo foi extraviado, não é possível afirmar com precisão se os planos internos são efetivamente portantes ou ocultam pilares de concreto embutidos.

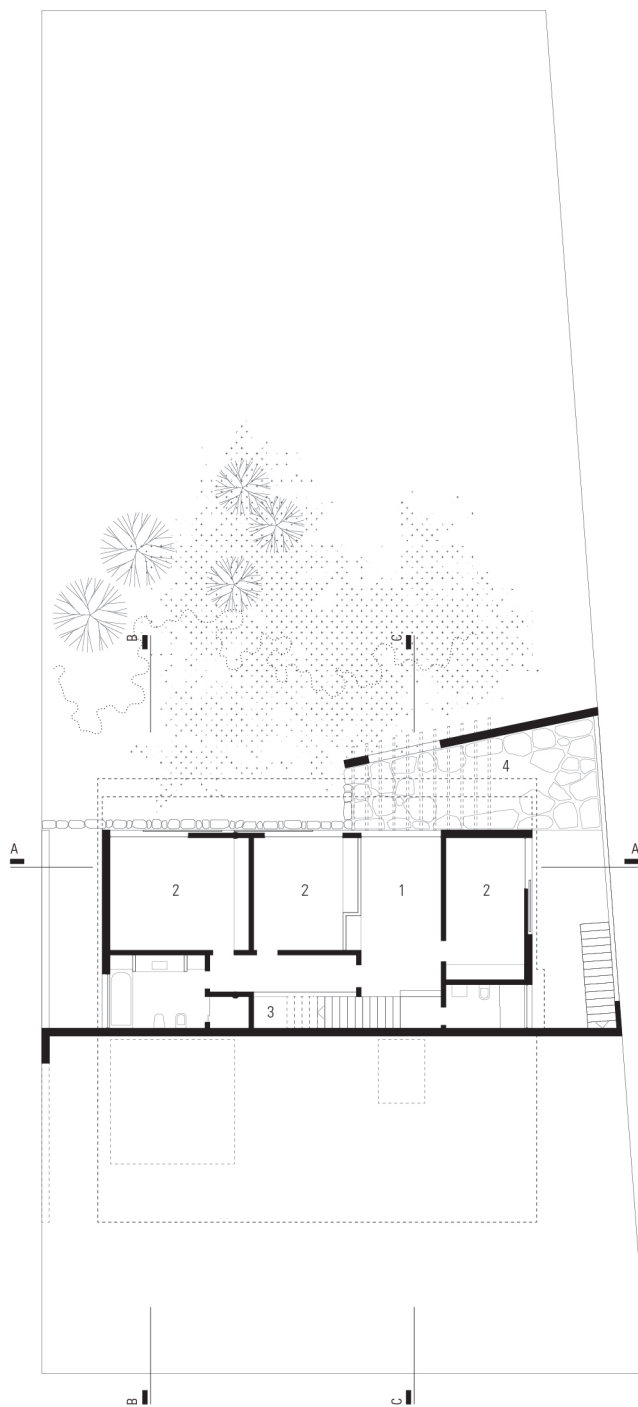
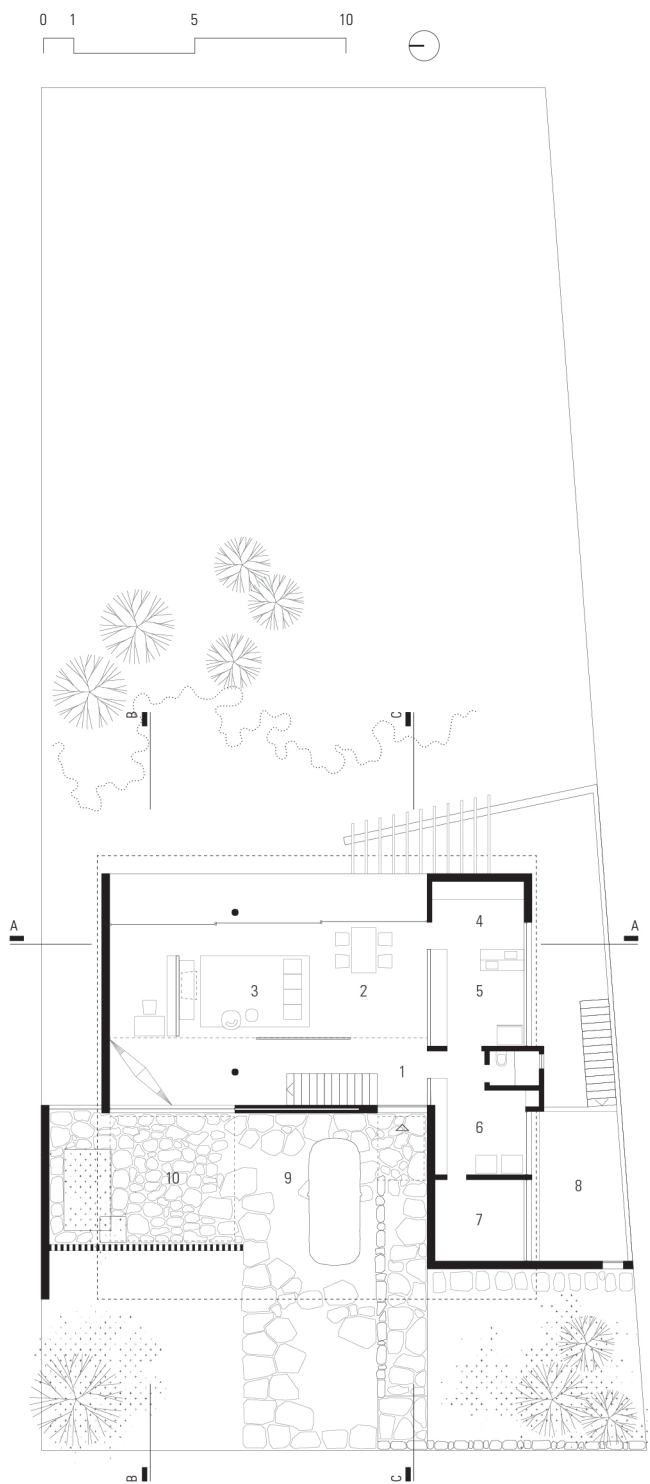
## SUPERIOR

1. Acesso
2. Jantar
3. Estar
4. Copa
5. Cozinha
6. Lavanderia
7. Quarto de serviço
8. Pátio de serviço
9. Garagem
10. Pátio descoberto

## INFERIOR

1. Estar íntimo
2. Dormitório
3. Armário
4. Varanda

Figuras 7.05 e 7.06. Plantas baixas dos pavimentos térreo (esquerda) e subsolo (direita). Redesenhos elaborados pelo autor com base na publicação do projeto na revista *Habitat* (n. 45, 1957, p. 34) e no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o número 2162/54. Escala 1:250.



Americano, a estrutura independente é vestigial, manifestando-se sem definir uma lógica de ordenação que coordena o projeto. Observado em conjunto, o sistema de apoio deriva do arranjo funcional entre os espaços, sendo transformado, pontualmente,

Figuras 7.07, 7.08 e 7.09. Cortes AA (superior), BB (intermediário) e CC (inferior). Redesenhos elaborados pelo autor com base nas proporções e no perfil topográfico do terreno indicados no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o número 2162/54. Perfil natural do terreno indicado em tracejado vermelho. Escala 1:250.

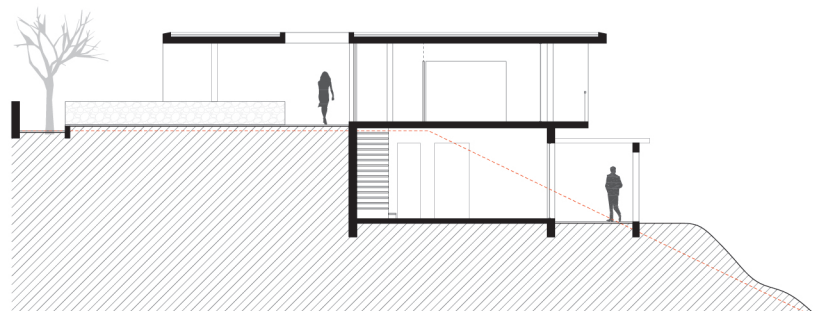
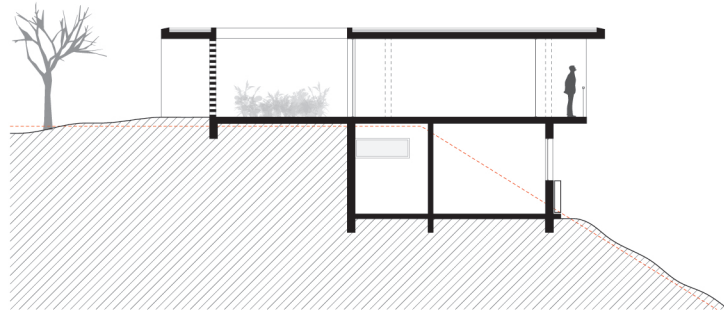




Figura 7.10. Vista principal da residência (oeste) a partir da avenida.

para maximizar uma maior fluidez e transparência, como ocorre nas áreas sociais, ou para viabilizar operações formais.

Enaltecido visualmente em posição simétrica no volume, o acesso se prolonga a partir da avenida delimitando uma faixa para o automóvel e outra para o pedestre, que separam-se por um muro de pedra a meia altura (Fig. 7.10). Embora o trajeto da garagem ocorra em linha reta, o percurso do pedestre é menos direto e busca incorporar o cenário do jardim de frente, iniciando paralelo ao passeio e prosseguindo, a seguir, no sentido perpendicular até a porta de entrada.

Adentrando a residência, um pequeno hall de recepção encaminha aos distintos setores da casa. À direita, uma faixa de serviços concentra copa e cozinha aos fundos, banheiro social ao centro, lavanderia e dormitório de empregada à frente, estes com acesso independente a partir do jardim. Articulado diretamente ao hall, o salão social integra estar e jantar em um grande espaço fluido e transparente, onde a estrutura liberada de concreto permite uma relação plena com o exterior através de grandes painéis envidraçados (Fig. 7.11). Aos fundos do salão, a vista incorpora o horizonte em direção ao vale do Rio Pinheiros, que se estende como um panorama a partir do terraço. À frente, as visuais se direcionam a um pátio aberto configurado por subtração na laje de cobertura e pelo extenso plano de elementos vazados que compõe a fachada principal. Mais uma vez atrelado ao estar e relacionado visualmente ao acesso, o pátio reinterpreta

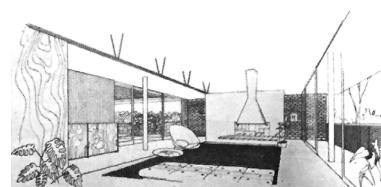


Figura 7.11. Croqui de Bratke ilustrando o salão de estar e jantar.



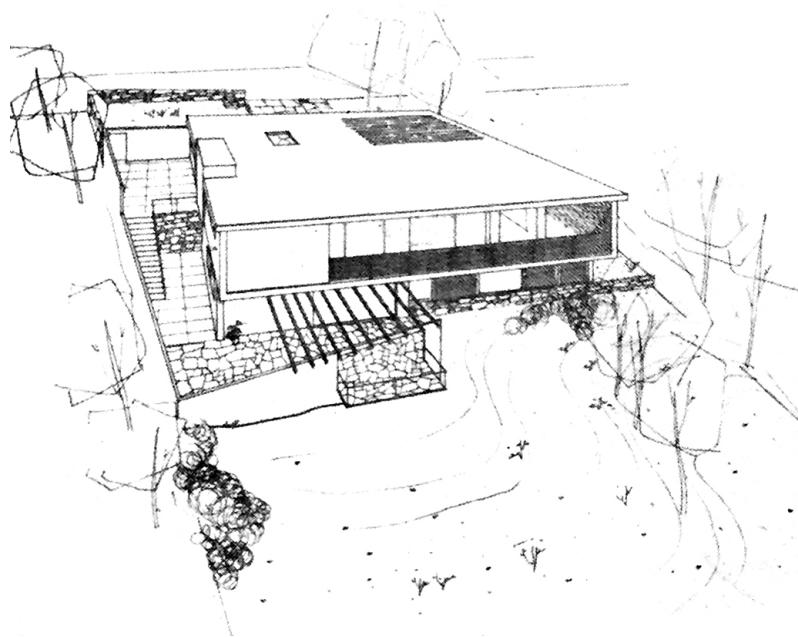


Figura 7.12. Croqui de estudo de Bratke para os fundos da residência.

o mesmo procedimento cenográfico utilizado por Bratke nas casas anteriores, porém agora readaptado a um volume e a um terreno de dimensões menos excepcionais.

Descendo ao nível inferior, a chegada é pelo estar íntimo da família, um simples aproveitamento do espaço de passagem até a área externa. A partir dele, os dormitórios se distribuem na transversal, dois deles voltando-se para o jardim de fundos, na orientação leste, e o terceiro abrindo-se para o recuo lateral sul.

No pequeno espaço aberto tratado, uma varanda-mirante faz a transição entre interior e exterior e emoldura a vista para o horizonte. Espacialmente, configura-se como um acréscimo pitoresco à composição, delimitando-se por um plano vazado disposto em ângulo oblíquo à planta e por um pergolado de madeira sobre ele apoiado, que se estendem para além da projeção do volume da casa (Fig. 7.12).

Em termos compositivos, o projeto resulta de uma articulação assimétrica entre partes resolvidas com lógica formal e funcional próprias, que são controladas dentro de um volume de geometria elementar. Embora o programa seja solucionado através da setorização por atividades, os espaços se distribuem de maneira pragmática, sem responder a uma lógica unitária que pautava a concepção do conjunto. Comparativamente à Casa de

Vidro projetada por Lina Bo Bardi (1951), seu precedente notório e da qual era vizinha, as diferenças se manifestam principalmente na transparência para o exterior e na manutenção de alguns princípios de composição tradicionais de Bratke readequados a formas simplificadas. No projeto de Lina, o partido é dual e separa a caixa de vidro do salão de estar da barra portante menor engastada no terreno (COMAS, 2009, p. 148). A estrutura independente de tubos metálicos que apoia a caixa transparente suspensa define uma lógica de concepção própria, que se soma à barra opaca mantendo uma distinção formal e visual nítida entre as partes (Fig. 7.13). Já no projeto de Bratke, a transparência viabilizada no salão de estar pelo emprego pontual da estrutura independente combina-se, no mesmo volume, a uma organização informal dos demais espaços, que são compartimentados e sustentados por planos portantes. Como resultado, a mistura de procedimentos e técnicas construtivas modernas e tradicionais resulta em hibridismo compositivo.

No tratamento das fachadas, Bratke também emprega operações formais distintas em frente e fundos (Fig. 7.14; 7.15). Na face principal paralela à avenida, o volume construído se dissolve em um jogo de planos entre a laje de cobertura e as paredes laterais estendidas até as divisas. Visualmente, sugere-se a ocupação total do lote, reforçando, por consequência, a horizontalidade da forma. Já na vista de fundos, a fachada é fiel à projeção do espaço efetivamente construído, manifestando-



Figura 7.13. Casa de Vidro de Lina Bo Bardi (1951).

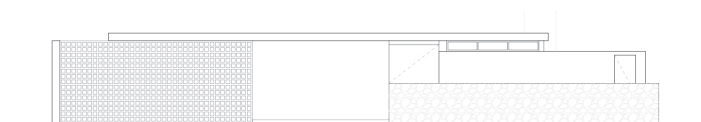


Figura 7.14. Fachada oeste (frente). Escala 1:250.



Figura 7.15. Fachada leste (fundos). Escala 1:250.

se como um volume regular liberado das divisas e em projeção sobre o recuo do pavimento inferior. Com um avanço discreto nas faces laterais e de fundos e mais evidente na fachada principal, a laje de cobertura define beirais em todo o perímetro da casa, privilegiando, em vez da forma, as soluções de eficiência construtiva manifestadas por Bratke em seus discursos<sup>3</sup>.

Construtivamente, nos materiais empregados, repetem-se as variações de texturas presentes nos projetos anteriores. Os muros que fazem a contenção do terreno foram revestidos com pedra, enquanto os planos que conformam o volume da casa se elevam em superfícies lisas e caiadas. Neste caso, porém, a distinção visual entre base e corpo ocorre somente pelo recuo do nível inferior em relação à projeção do volume. De maneira similar, o contraste com materiais naturais também é mais discreto. Os planos de tijolo exposto não aparecem e a madeira é empregada somente nos painéis de venezianas móveis que protegem as aberturas dos dormitórios, no pergolado e no guarda-corpo da grande varanda aberta para os fundos.

Em comparação às casas anteriores, Bratke mantém alguns procedimentos compositivos comuns, embora readaptados ou reinterpretados a um terreno bem mais compacto. A horizontalidade do volume, a fachada principal enaltecida por um maior ordenamento formal, alcançado, neste caso, por balanço simétrico e não pela colunata inserida em ritmo constante, e o acréscimo de um pátio de transição vinculado ao acesso principal estendendo a área construída manifestam-se como um repertório de soluções recorrentes nos projetos. Nesse sentido, também a elevação do solo sugerindo leveza, presente ou sugerida nas outras casas, poderia ser vista, em alusão, ao generoso prolongamento da laje de cobertura, que se estende sobre o jardim frontal parecendo suspensa sobre os planos opacos que conformam a fachada. Em repetição a esses temas principais de projeto, a relação com os jardins imediatos também se estabelece em um sentido clássico de contraposição entre arquitetura e natureza, em que novamente se impõe, visualmente, um debate entre a geometria regular do volume e a topografia acidentada do entorno.



## RESIDÊNCIA PAULO NOGUEIRA NETO (1958-1960)

Projetada em 1958, a Residência Paulo Nogueira Neto foi, entre a série aqui tratada, o último trabalho executado por Bratke no distrito do Morumbi. À diferença das casas precedentes, porém, não foi construída no Paineiras do Morumbi, mas no bairro Jardim Guedala, uma grande gleba também pertencente ao distrito que foi urbanizada, simultaneamente, pela Companhia City (PONCIANO, 2001, p. 112). Com semelhanças de traçado e diretrizes de ordenação<sup>1</sup>, a área delineada pela City seguiu o mesmo modelo dos bairros ajardinados paulistas, situando-se a norte da parcela planejada no empreendimento de Bratke e Americano (Fig. 8.01).

1.  
Segundo o autor, os terrenos loteados no Jardim Guedala tinham em média 1.000 m<sup>2</sup>. No contrato de compra, os proprietários concordavam em construir somente residências, ficando impossibilitados de implantar estabelecimentos comerciais ou edifícios altos.

Na década de 1960, o projeto da residência figurou nas revistas *Acrópole* (n. 282, 1962, p. 184-187) e *Casa e Jardim* (n. 140, 1966, p. 12-18), e nos anos 1980, integrou o importante trabalho de Acayaba (1986, p. 123-130) sobre casas modernas paulistas, que recupera a versão efetivamente construída da obra<sup>2</sup>. Embora com alguns acréscimos posteriores ao projeto, a casa ainda se mantém atualmente e é ocupada pelo mesmo proprietário. Para uma melhor identificação das intenções originais de Bratke, a remontagem aqui apresentada considera as versões divulgadas do projeto e da obra executada, que foram comparadas ao projeto legal consultado no arquivo municipal (CGDP-2).

2.  
Conforme Acayaba (1986, p. 124), a obra foi executada pelo engenheiro Oscar Guimarães Machado.

Localizado na região norte da área loteada no Jardim Guedala, o terreno de implantação da casa resulta do agrupamento de dois lotes de esquina adquiridos pelo proprietário, que somam



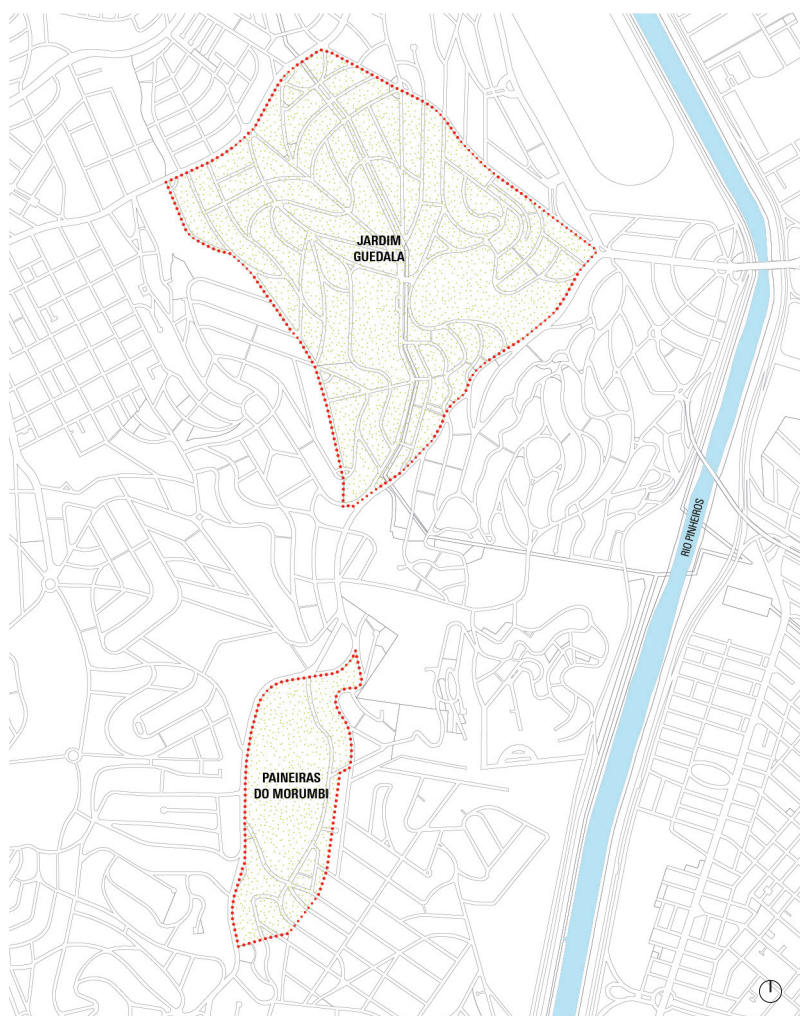


Figura 8.01. Situação da área urbanizada pela Companhia City no Jardim Guedala em relação ao Paineiras do Morumbi. A área delimitada no desenho para o Jardim Guedala corresponde aos limites informados pela plataforma *Google Maps*. Desenho elaborado pelo autor com base na planta urbana da cidade de São Paulo em 2006, disponibilizada pela Seção de Produção de Bases Digitais para Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (CESAD-USP).

juntos uma área de 4.200 m<sup>2</sup> (Fig. 8.02; 8.03; 8.04). O perfil topográfico é uma rampa de inclinação suave, praticamente plana no sentido longitudinal, mas com um desnível de 4 m no transversal, onde baixa da cota 768 a 764 acompanhando as duas ruas laterais. Com uma ocupação ainda rarefeita nos anos 1950, o entorno imediato pouco condicionou o projeto, oferecendo múltiplas possibilidades de implantação à residência.

Na volumetria adotada, Bratke retoma a tipologia de casa tradicional no período com edícula separada do volume principal, criando duas barras paralelas conectadas pela laje de cobertura e com pavimento único. O programa é extenso e atende às demandas de uma família grande composta por um casal com três filhos. À frente, a barra maior, liberada dos limites do terreno e elevada 60 cm do solo, abriga as atividades principais: quatro dormitórios,

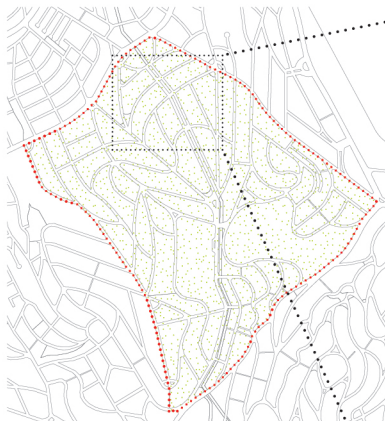


Figura 8.02 (Esquerda). Imediações da Residência Paulo Nogueira Neto no bairro Jardim Guedala. Desenho elaborado pelo autor.



Figura 8.03 (Direita). Entorno construído da Residência Paulo Nogueira Neto em 1958. Desenho elaborado pelo autor com base no mapa no mapa Vasp Cruzeiro (1954), disponibilizado pela Seção de Produção de Bases Digitais para Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (CESAD-USP), e em fotografia aérea do bairro disponibilizada pela plataforma *Geoportal* (1958). Escala 1:5000.

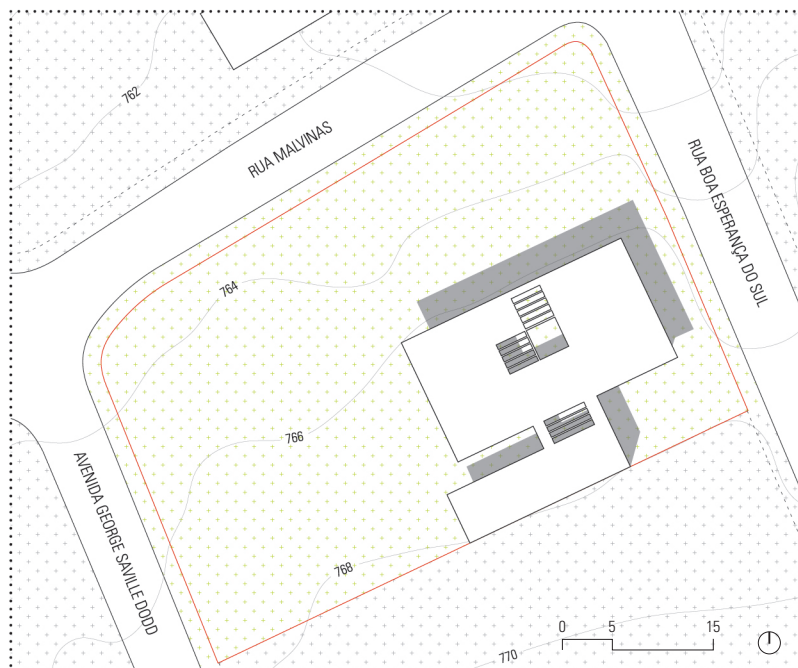


Figura 8.04. Implantação. Redesenho elaborado pelo autor com base no mapa Vasp Cruzeiro (1954), disponibilizado pela Seção de Produção de Bases Digitais para Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (CESAD-USP), e no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o alvará número 147.660. Escala 1:750.

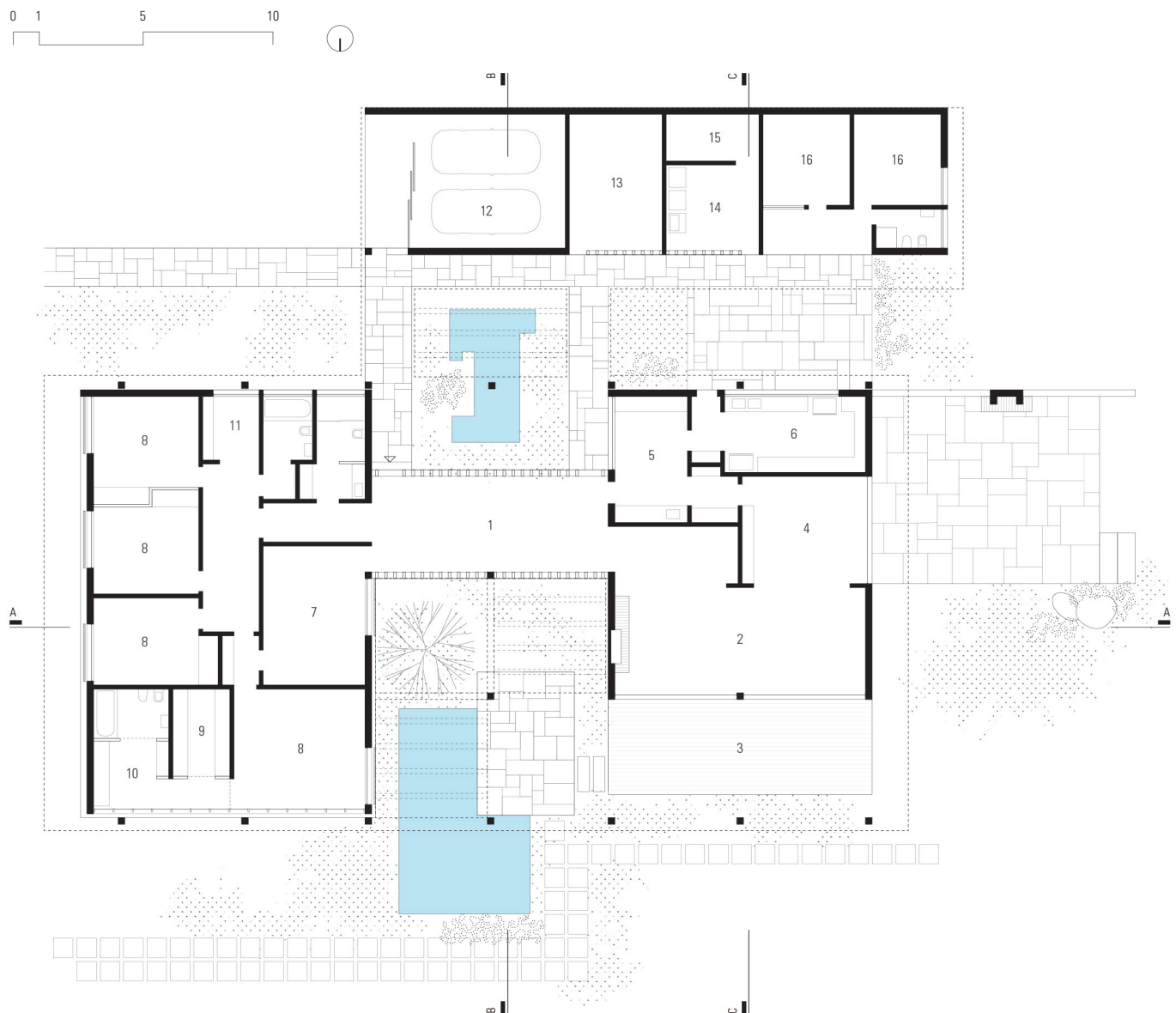
dois deles suítes, biblioteca, copa, cozinha e salão social com estar e jantar articulados a uma grande varanda (Fig. 8.05). Aos fundos, posicionada junto à divisa, a barra menor da edícula concentra garagem, serviços e os dormitórios de empregados.

Na inserção no terreno, os volumes foram posicionados sobre a cota mais alta do perfil natural, tirando partido da parte

#### PAVIMENTO TÉRREO

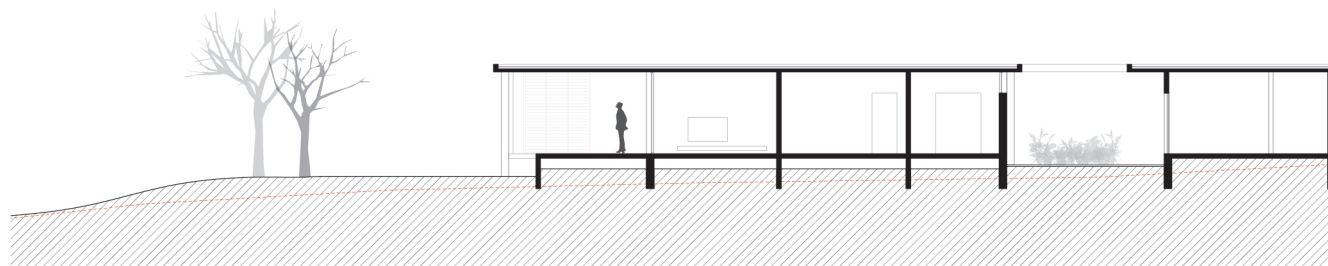
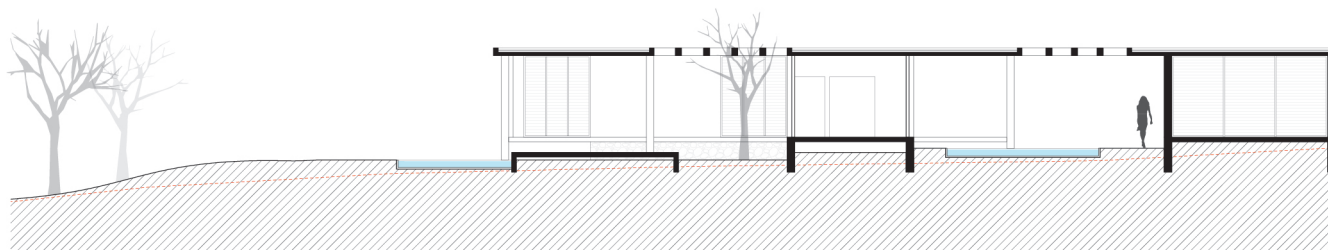
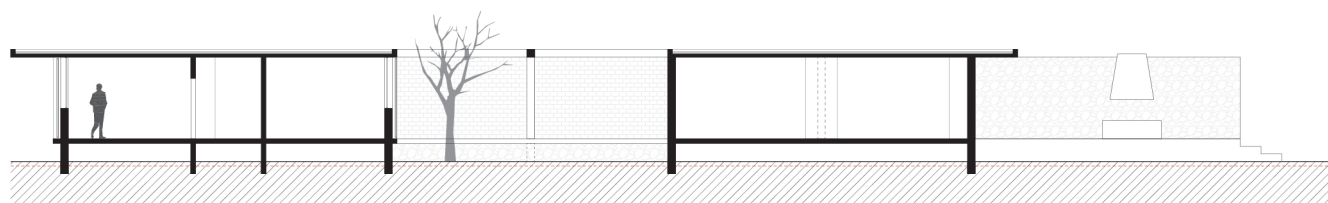
- |            |               |              |                        |
|------------|---------------|--------------|------------------------|
| 1. Hall    | 5. Copa       | 9. Vestiário | 13. Sala de brinquedos |
| 2. Estar   | 6. Cozinha    | 10. Toucador | 14. Lavanderia         |
| 3. Varanda | 7. Biblioteca | 11. Rouparia | 15. Depósito           |
| 4. Jantar  | 8. Dormitório | 12. Garagem  | 16. Quarto de serviço  |

Figura 8.05. Planta baixa. Redesenho elaborado pelo autor com base nas publicações do projeto nas revistas *Acrópole* (n. 282, 1962, p. 184-187), *Casa e Jardim* (n. 140, 1966), e no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o alvará número 147.660. Escala 1:250.



Figuras 8.06, 8.07 e 8.08. Cortes AA (superior), BB (intermediário) e CC (inferior). Redesenhos elaborados pelo autor com base nas proporções e no perfil topográfico do terreno indicados no projeto de aprovação da residência consultado junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2) sob o alvará número 147.660. Perfil natural do terreno indicado em tracejado vermelho. Escala 1:250.

plana no sentido paralelo à Rua Malvinas para possibilitar um desenvolvimento horizontal da forma (Fig. 8.09; 8.10). A implantação adotada, que concentra a área construída desde o centro do lote até a lateral da Rua Boa Esperança do Sul, libera um grande espaço aberto à frente da casa e na lateral oposta, ressaltando visualmente o volume principal como peça arquitetônica solta entre os jardins.





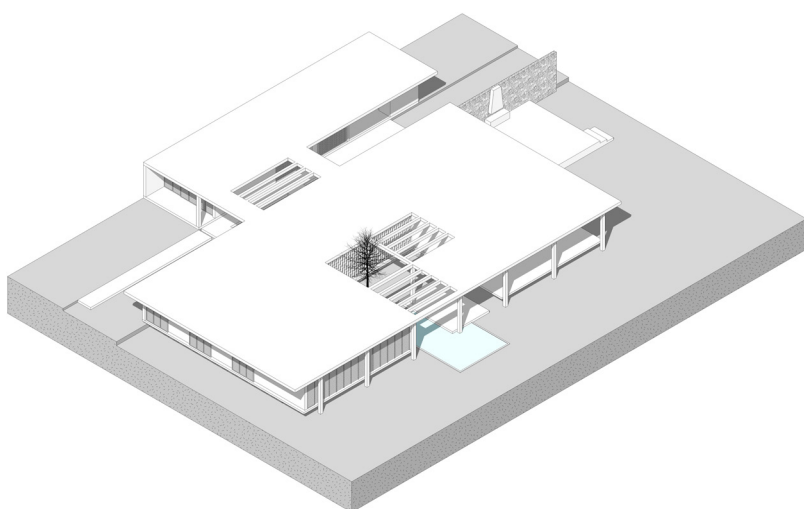


Figura 8.09. Perspectiva isométrica em relação às fachadas norte (frente) e leste (lateral). Desenho elaborado pelo autor.

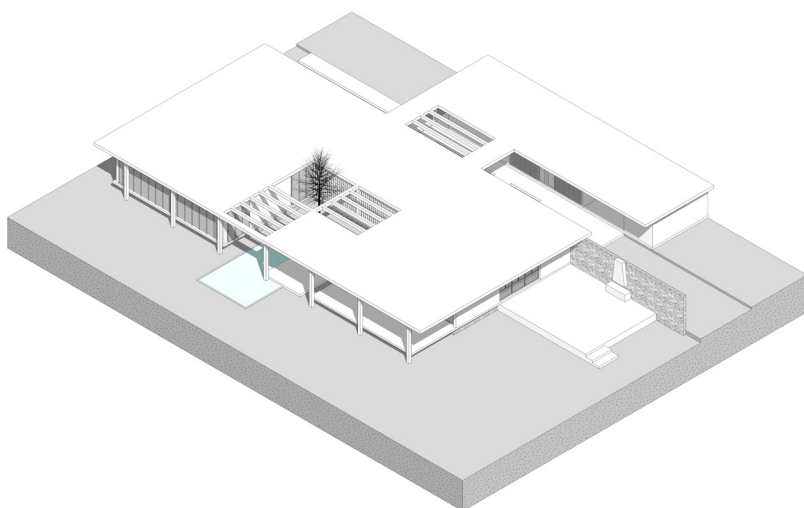


Figura 8.10. Perspectiva isométrica em relação às fachadas norte (frente) e oeste (lateral). Desenho elaborado pelo autor.

Em um sistema construtivo misto, a estrutura novamente associa colunas livres, manifestadas em um ritmo regular de 4,75 m nas fachadas de frente e fundos do volume principal, a planos portantes que delimitam os espaços internos<sup>2</sup>. Visualmente, embora esse intercolúnio constante sugira coordenar a distribuição dos apoios no sentido longitudinal, a compartimentação entre os ambientes demonstra pouca relação com os vãos expressos nas fachadas. Como evidencia a planta, a pauta criada pelas colunas livres é subvertida, eventualmente, pelo deslocamento de paredes portantes e pela própria projeção em balanço do volume na lateral dos dormitórios (Fig. 8.11). Se analisada em conjunto, a estrutura independente parece um recurso empregado para viabilizar a

2.

Trata-se de uma interpretação do autor com base nas soluções adotadas por Bratke no conjunto de casas analisadas. Como o projeto executivo completo foi extraviado, não é possível afirmar com precisão se os planos destacados são efetivamente portantes ou ocultam pilares de concreto embutidos. Em todo caso, mesmo se tratando desta última hipótese, os apoios encontram-se dispostos segundo uma lógica distinta daquela sugerida na fachada.



Figura 8.11. Diagrama esquemático assinalando os eixos correspondentes à distribuição da estrutura sobre a plantas baixa da residência. Paredes portantes deslocadas da malha assinaladas em vermelho. Desenho elaborado pelo autor.



elevação do solo e a ampla projeção da laje de cobertura na fachada principal, criando um ordenamento visual sem definir uma lógica abstrata prévia à concepção do projeto, mas adaptando-se, em vez disso, à resolução funcional entre os espaços.

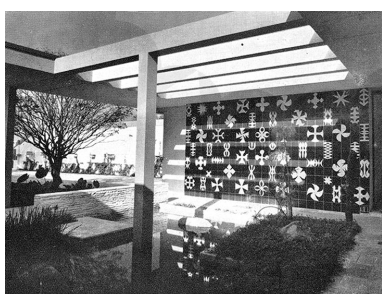


Figura 8.12. Vista do jardim de acesso.

4.  
A autoria do painel é mencionada por Acayaba (1986, p. 124).

5.  
Para Acayaba (1986, p. 125), a setorização funcional seguiu o princípio binuclear desenvolvido por Marcel Breuer.

Acessa-se a residência por uma das ruas laterais (Boa Esperança do Sul), para onde se volta tanto a garagem quanto o caminho de pedestres. O percurso até a entrada é indireto e atravessa, antes do ingresso, um amplo jardim que conecta o volume principal à edícula de serviços. Através de um paisagismo pitoresco com água, pedra e vegetação arbustiva, Bratke desenha, nesse jardim, um cenário de transição entre interior e exterior, que é emoldurado, acima, por perfurações a modo de pérgolas na laje de cobertura e, ao fundo, por um grande painel de azulejos composto pelo artista Arnaldo Pedroso D'Horta<sup>4</sup> (Fig. 8.12).

No interior da residência, a recepção ocorre por um hall de circulação que conecta as áreas sociais e privadas, separadas enfaticamente em núcleos de atividades diurnas e noturnas<sup>5</sup>. Protegido por blocos de elementos vazados, o hall se abre para o exterior por amplos painéis envidraçados, que permitem a conexão visual entre os jardins de frente e fundos. À frente, as visuais se voltam para um pátio aberto integrado ao volume e que se prolonga, em planta, como uma continuação do paisagismo pitoresco do jardim de entrada (Fig. 8.13; 8.14).



Figuras 8.13 e 8.14. Vistas do pátio integrado ao volume da casa.

Compositivamente, o procedimento é similar ao utilizado nas residências Morumbi e Oscar Americano, contribuindo tanto para estender a área construída e horizontalizar a forma quanto para relacionar a residência aos jardins imediatos. Neste caso, porém, não há possibilidade de acesso direto ao interior através do pátio.

No setor de atividades diurnas, situado à direita do hall de acesso, copa e cozinha se voltam para o jardim de fundos, relacionando-se, por proximidade, à edícula de serviços. À frente, localiza-se a sala de estar, aberta para o jardim principal por amplas esquadrias transparentes que articulam-se a uma grande varanda configurada pela projeção da laje de cobertura (Fig. 8.15). Ao centro, integrada ao estar, a sala de jantar também se relaciona ao exterior através do pátio lateral que delimita a área da churrasqueira, ligeiramente elevada em relação ao jardim.

À direita do hall, no núcleo privado, a suíte maior se abre para o jardim de frente e para o pátio que integra o volume da casa. As grandes aberturas envidraçadas são protegidas da insolação norte por painéis venezianados móveis que também conferem certa privacidade. Já a suíte menor e os outros dois dormitórios se voltam para o jardim lateral, a leste, através de aberturas menos generosas. Os vãos de dimensões convencionais são ocultados na fachada lateral por painéis móveis de venezianas que ocupam toda a altura entre as lajes, sugerindo, quando



Figura 8.15. Varanda contígua à sala de estar.

fechados, maiores dimensões às esquadrias. Completando o setor, há ainda os banheiros, voltados para sul, e a biblioteca, articulada diretamente ao hall de acesso e aberta apenas para o pátio central.

Aos fundos do volume da casa, a edícula de serviços comporta as funções de apoio ao programa principal. O arranjo espacial e estrutural, no entanto, é totalmente independente em relação à residência. A partir da garagem, distribuem-se quatro ambientes em intervalos regulares, que abrigam, em ordem, sala de brinquedos, lavanderia, e dois dormitórios de empregados com um banheiro próprio. A separação entre patrões e criadagem, uma provável preferência do cliente<sup>6</sup>, perpetua, como afirma Lemos (1978, p. 142), à distinção colonial entre casa grande e senzala<sup>7</sup>, ou ainda, conforme Comas (2003, p. 22), evidencia uma “modernidade de fachada” ou “incompleta”, que ainda mescla padrões de vida tradicionais e renovadores.

Na solução das fachadas, Bratke explora beirais variáveis em todo o perímetro da residência. Nas laterais, o avanço é maior e reforça, visualmente, o descolamento da laje em relação ao volume construído. Já em frente e fundos, o prolongamento é menor, sobressaindo ligeiramente em relação às colunas livres (Fig. 8.16; 8.17). No tratamento material dos planos, as variações entre as texturas são mais discretas. A pedra aparece somente na base das fundações e no plano lateral da churrasqueira, ambos pouco evidentes na vista da fachada. O contraste de superfícies, neste caso, evidencia-se na contraposição entre as texturas lisas

6. Em seus projetos anteriores, apesar de ainda separar enfaticamente às áreas íntimas e sociais da zona de serviços, Bratke já incorporava as funções da edícula ao volume principal.

7. Para Lemos (1978, p. 142), a edícula é uma solução arquitetônica eminentemente brasileira, que nasceu da necessidade de se manter empregados domésticos a uma distância prudente da casa, preservando o espírito da senzala. A manutenção do anexo evidencia, segundo o autor, uma “situação algo confusa e indefinida desde a Abolição: a empregada assalariada, a ex-escrava, por conveniência de ambas as partes, ganhava acomodações descentes, quarto e banheiro”.

Figura 8.16 (Acima). Fachada norte (frente).  
Escala 1:250.

Figura 8.17 (Abaixo). Fachada sul (fundos).  
Escala 1:250.



das lajes e de alguns planos de fechamento e o rendilhado dos elementos vazados que protegem o hall de circulação e das esquadrias com painéis venezianados dos dormitórios, uma solução desenvolvida em detalhe por Bratke (Fig. 8.18; 8.19).

Nitidamente protagonista em relação às demais fachadas, a frente é enaltecida pela transparência maior, pela liberação do volume em relação ao solo, pela grande varanda e pelo pátio aberto incorporado ao volume, estes últimos definindo vazios que conferem leveza à composição (Fig. 8.20; 8.21). Nesse sentido, em comparação aos fundos, as colunas livres perdem significativamente a relevância, pois passam a atuar como pilastras posicionadas à frente de planos opacos, menos elevados do solo e pouco relacionados aos vãos estabelecidos.

Compositivamente, a comparação com os precedentes de Mies na Casa Farnsworth (1951) e Breuer em New Canaan (1951) explicita a distinção entre procedimentos<sup>8</sup>. Em termos de forma, no caso de Bratke, as colunas livres expostas na fachada sugerem um ordenamento visual, mas não necessariamente constituem os elementos geradores da concepção ou controladores das relações entre os espaços internos. Manifestadas a modo de peristilo clássico, funcionam sobretudo enquanto componentes que organizam a composição de algumas vistas, apesar de contribuírem parcialmente para sustentar a projeção da laje de cobertura na varanda e a elevação do solo na fachada principal. Já no projeto de Mies, a estrutura é a própria forma e ambas se fundem indistintamente na composição. Externalizada em frente e fundos, atua como o único elemento de sustentação do volume, que tem sua espacialidade interna totalmente livre. A diferença entre a simetria, em Mies, e a sutil assimetria em Bratke, é outro indício de modos de compor divergentes. Mies controla totalmente as proporções do volume dentro da disposição estrutural criada. Já Bratke, prolonga, nas laterais, somente o núcleo dos dormitórios para além da colonata das fachadas, mantendo o núcleo de serviços no alinhamento entre os vãos. A discreta assimetria gerada evidencia a flexibilidade na concepção do projeto, demonstrando que a resolução funcional é tão ou mais importante do que uma clareza rígida da forma.

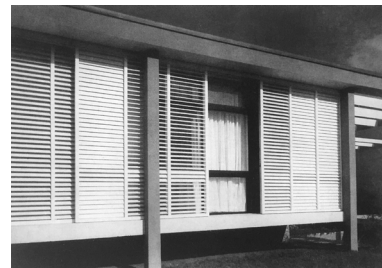


Figura 8.18. Painéis venezianados dos dormitórios.

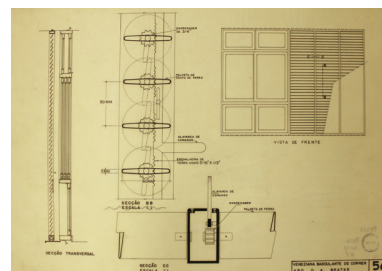


Figura 8.19. Detalhe das venezianas dos dormitórios.

8. Ver imagens na páginas 122 e 123.



Figura 8.20. Fachada principal (norte) com vista parcial da lateral dos dormitórios (leste).

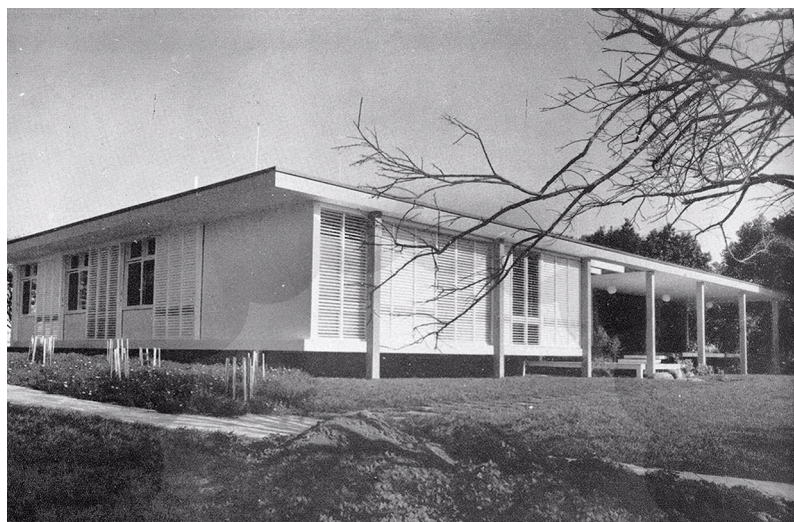


Figura 8.21. Fachada principal a partir dos jardins.





Já em relação ao projeto de Breuer em New Canaan (1951), a distinção se dá novamente pelo pátio integrado ao volume. Mais externo do que interno, Breuer utiliza o pátio exposto na fachada como acesso único da residência. Bratke, por outro lado, parece utilizá-lo, aos fundos, como recurso cenográfico para animar o percurso até a entrada. Já à frente, o empresta também enquanto elemento compositivo da fachada, que estabelece, visualmente, uma relação entre a casa e o jardim. Comparativamente às residências Morumbi e Oscar Americano, o pátio se reforça ainda como estratégia formal para estender e horizontalizar a forma, distinguindo enfaticamente os setores funcionais da casa em uma organização de certo modo tradicional. Nas residências Morumbi e Oscar Americano, o pátio está de frente para o estar, separando-o em relação ao núcleo que abriga copa e cozinha. Já na Residência Paulo Nogueira Neto, Bratke agrupa copa, cozinha e estar no mesmo bloco, mas mantém o mesmo esquema tipológico com o pátio posicionado ao centro. Neste caso, porém, a sala de estar dá lugar ao hall de circulação que une as duas partes principais da casa, resultando em um partido tipo H. Ainda analisada em relação aos dois precedentes, que maximizam a continuidade entre interior e exterior, a transparência, no caso de Bratke, se restringe sobretudo aos espaços sociais de estar e jantar, embora se estenda parcialmente à suíte principal, que se abre para o jardim protegida pelos painéis venezianados. A planta livre, por sua vez, não aparece, e a maior continuidade espacial se manifesta principalmente nos espaços sociais. Já a relação com o entorno, assim como em Mies e Breuer, mantém uma oposição equilibrada e de autonomia entre os jardins imediatos e o edifício, que se impõe nas visuais por suas formas retas, pela horizontalidade, elevação do solo e pelo ritmo regular do peristilo aparente nas fachadas de frente e fundos. Cabe observar, finalmente, que tais procedimentos compositivos já se manifestavam, em maior ou menor grau, desde os projetos das casas eclético-modernas de Campos do Jordão, mas são retomados, também na Residência Paulo Nogueira Neto, com certa simplificação no vocabulário de formas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

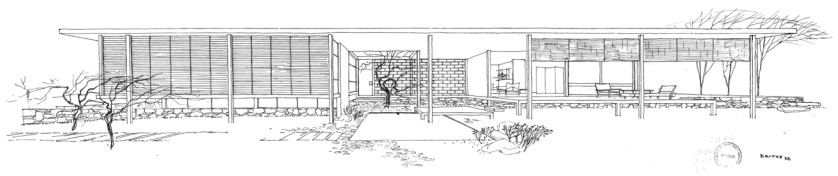


Figura D. Croqui de estudo de Bratke para a Residência Paulo Nogueira Neto (1958).



## O SUBÚRBIO AJARDINADO MODERNO COMO REDUTO DE UMA UTOPIA BURGUESA

De acordo com Wolff (2001, p. 30), a noção de subúrbio visto como local de apoio e de fuga à vida urbana aparece na história do urbanismo desde a Antiguidade, quando as *villas* ou casas senhoriais localizavam-se em zonas externas à cidade. Já o subúrbio ajardinado, definido por um tecido de casas isoladas, manifestou-se largamente e de diferentes formas na França, na Inglaterra vitoriana e nos Estados Unidos durante o século XIX. Nesse período, o desenvolvimento dos transportes de massa – as ferrovias, os bondes e metrô – possibilitou a ocupação de áreas até então consideradas afastadas em relação aos centros urbanos. A partir de então, tal modelo teve uma grande expansão, passando a acompanhar o crescimento das cidades e a transformação dos conceitos de lazer.



Figura 9.01. Ilustração de uma rua residencial de Letchworth (1903).

No início do século XX, a paisagem urbana delineada por Barry Parker e Raymond Unwin em Letchworth (1903) e Hampstead (1903) passou a influenciar o desenvolvimento morfológico dos subúrbios-jardins (Fig. 9.01), que difundiram-se, nas décadas seguintes, em partes da Europa, dos Estados Unidos e da América do Sul tanto para atender a carências habitacionais quanto para responder às demandas do aumento populacional das classes médias urbanas (WOLFF, 2001, p. 26). Contudo, se a apropriação do modelo foi mais democrática em alguns países, no Brasil, e mais especificamente em São Paulo, a sua reprodução ocorreu bastante vinculada a empreendimentos imobiliários voltados às classes privilegiadas.

A partir dos anos 1920, o aumento populacional, o crescimento vertical acelerado de São Paulo e a forte especulação imobiliária nas regiões centrais promoveram uma suburbanização que ocorreu de maneira segregacionista (REIS FILHO, 2004, p. 172). Nos subúrbios a leste, concentraram-se as classes de menor renda, em áreas de expansão urbana vinculadas à rede ferroviária, próximas às zonas onde haviam se instalado algumas indústrias. Já os subúrbios do eixo sudoeste foram predominantemente ocupados por famílias de renda média e alta, que deixaram a cidade rumo a uma periferia onde se prometia uma vivência em um cenário bucólico, cada vez mais ausente no núcleo urbano principal.

A suburbanização mais vigorosa associada às classes privilegiadas começou com os bairros ajardinados implantados pela Companhia City, enquanto estes ainda se configuravam como periferia da cidade. Nos anos 1940, com a expansão da malha rodoviária do município e a execução das obras de retificação do canal do Rio Pinheiros, possibilitou-se o prolongamento, a sudoeste, do eixo de ocupação residencial iniciado pela City, que prosseguiu no rumo indicado pelos bairros Jardim América, Jardim Europa, Cidade Jardim e, finalmente, alcançando os bairros do Morumbi (WOLFF, 2001, p. 82). Nesse período, diante da execução de algumas obras de infraestrutura urbana previstas no Plano de Avenidas de Prestes Maia, vislumbrou-se a expectativa de desenvolvimento do distrito, que tornou-se mais concreta com a disseminação do uso do automóvel. Ao final da mesma década, amparada pela melhoria das condições de mobilidade e pelo interesse do mercado imobiliário, teve início a urbanização dos bairros ajardinados que hoje integram o distrito. Tal processo ocorreu sob o comando de companhias privadas e empreendedores particulares, como é o caso do Paineiras do Morumbi, realizado pela sociedade entre Oswaldo Bratke e Oscar Americano.

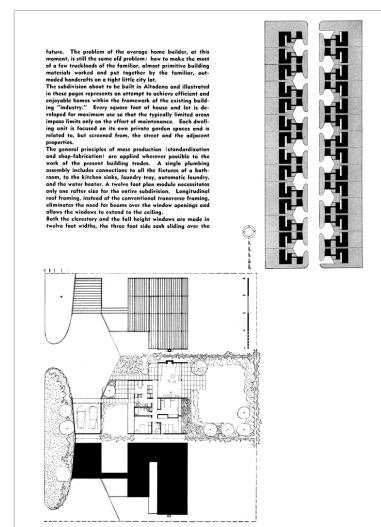
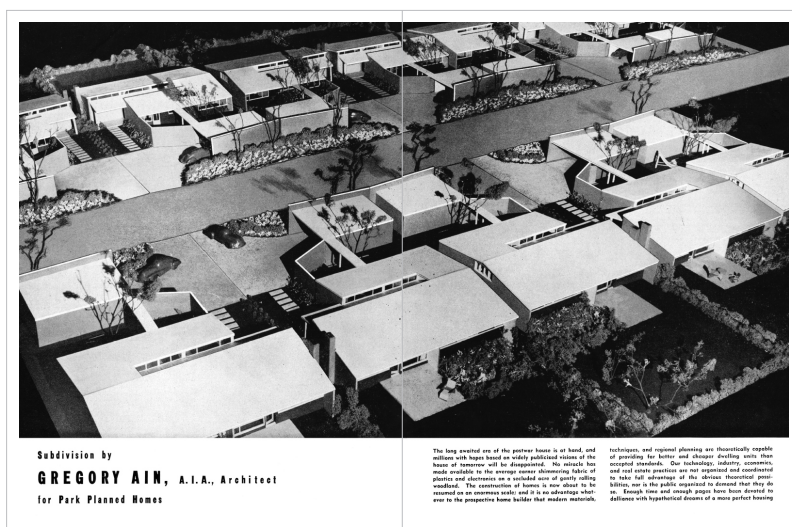
Além de atuar como arquiteto-empresário na operação urbana, Bratke estudou diversos exemplares de residências para a região. Dentre eles, as casas efetivamente construídas



no Paineiras do Morumbi e no Jardim Guedala exemplificam um possível cenário por ele idealizado. Entretanto, em seu plano para o Paineiras do Morumbi, Bratke não chegou a estabelecer normas de estilo para as demais residências a serem construídas, à maneira como os Bardi reivindicavam um padrão “contemporâneo” para todo o distrito nas páginas da revista *Habitat* (n. 5, 1951, p. 66).

De acordo com o projeto que elaborou, Bratke parece ter encarado a urbanização do Morumbi como oportunidade também econômica de aproveitar um cenário natural privilegiado para reproduzir o então bem-sucedido modelo de bairro residencial introduzido pela City em São Paulo, oferecendo terrenos amplos que, quando ocupados, seriam tratados paisagisticamente e arquitetonicamente conforme o desejo de cada proprietário. As residências por ele projetadas serviriam como exemplo, mas não como regra de estilo para ocupação dos lotes. À exceção das normativas urbanísticas de recuos mínimos que idealizou para o Paineiras do Morumbi, não foi definido um código arquitetônico para as edificações, a exemplo do que previu Barragán no plano de urbanização dos *Jardines del Pedregal de San Angel*, em que restringiu a ocupação dos lotes exclusivamente a casas unifamiliares projetadas em sintonia com uma “linguagem” moderna (EGGENER, 2001, p. 130).

No traçado do bairro, Bratke incorporou procedimentos de desenho curvilíneo, em concordância com a topografia, que já eram adotados em empreendimentos paulistas de habitação unifamiliar desde a difusão dos bairros ajardinados precedentes da City. Tais estratégias já haviam sido por ele empregadas, inclusive, na urbanização do bairro Jardim do Embaixador, em Campos do Jordão (1940). Cabe ponderar que apesar de o projeto para o Paineiras do Morumbi prever, através dos instrumentos de desenho utilizados, uma preservação controlada da paisagem natural e o apelo a efeitos pitorescos, não foram incluídas intervenções territoriais elaboradas que inovassem ao adotar estratégias sofisticadas de desenho para jardins e espaços de uso público, com vistas a enriquecer o



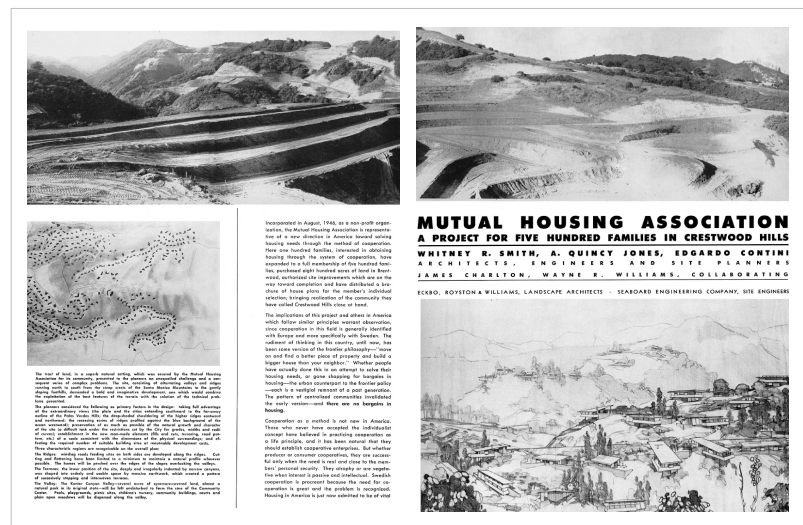
Figuras 9.02 e 9.03. Páginas da publicação de estudo de Gregory Ain na revista *Arts & Architecture*.

bairro com um paisagismo específico ou exclusivo, como é o caso do empreendimento mexicano.

É interessante comparar ainda as diferenças entre a proposta de habitação contida no plano de Bratke em relação aos novos subúrbios que se multiplicavam nos Estados Unidos no mesmo período. Diferentemente de investigações norte-americanas representativas publicadas na revista *Arts & Architecture*, como a de Gregory Ain (n. 31, 1945, p. 32-35) ou de iniciativas como a *Mutual House Association* (n. 64, 1948, p. 30-43), em que a repetição em massa de modelos genéricos reflete a tentativa de popularização da moradia unifamiliar (Fig. 9.02; 9.03; 9.04), a seletividade do empreendimento promovido por Bratke e Americano se explicita em lotes generosos destinados à construção de amplas moradias personalizadas, concebidas para atender as necessidades e ambições particulares de cada família, como é o caso dos exemplares projetados por Bratke no bairro.

No contexto dos anos 1950, a urbanização do Paineiras do Morumbi e dos demais bairros (ou subúrbios) ajardinados a ele contíguo visava, afinal, dar continuidade ao processo iniciado pela City com a criação do Jardim América ao final da década de 1910, viabilizando a manutenção do modo de vida tradicional de parte das famílias nucleares privilegiadas. Em tal período, em meio a explosão de crescimento de São Paulo e o agravamento de “problemas” urbanos, a fuga da cidade se manteve na mudança

Figura 9.04. Páginas da publicação da iniciativa *Mutual House Association* na revista *Arts & Architecture*.



para o subúrbio ajardinado, verde, pitoresco, socialmente homogêneo, onde a casa era acompanhada por lotes vastos, em meio a generosos jardins domésticos de caráter privado e em íntima relação com a paisagem circundante.

No ideal de vida moderno de parte das classes privilegiadas, a casa era o objeto e o subúrbio o cenário que permitiria uma vivência bucólica ao redor da família, longe das multidões, do barulho e dos perigos que acompanham o ritmo frenético da grande cidade. Em suporte a essas demandas, os subúrbios ajardinados ofereceram um modelo que permitiria fugir de condições urbanas consideradas “adversas”, mas manter-se atrelado à cidade da qual era intrinsecamente dependente. Estabelecer-se no “sub-úrbio” seria experimentar uma “quase cidade” – desprovida de diferenças sociais, trabalho, indústria e comércio - mas que além de manter atributos de civilidade e urbanidade, possibilitaria, graças ao automóvel, a conexão e o acesso ao núcleo urbano sempre que necessário.

Conforme assinala Janjullo (2011, p. 54), contrapondo-se à efervescência da vida nas ruas, criaram-se refúgios, “*onde ainda seria possível uma vida ‘simples’, mas confortável e moderna*”. Tais redutos, abertos a jardins, mas que acabaram por se tornar, ao longo do tempo, fechados à cidade, não transpuseram, no entanto, a utopia de constituir um oásis aprazível e seguro na metrópole.



## FORMAS MODERNAS EM JARDINS PITORESCOS

Executadas paralelamente à urbanização do distrito, as casas projetadas por Bratke para o Paineiras do Morumbi e o Jardim Guedala traduzem, em seus programas amplos e, inclusive, na aparência urbano-rural, o modo de vida bucólico a que davam suporte. Igualmente apoiadas no automóvel, cujo acesso é privilegiado em todas as concepções, destinavam-se a uma elite esclarecida, consciente ou pelo menos receptiva aos movimentos artísticos de vanguarda, e com recursos suficientes para sustentar os custos de uma vivência relativamente distante e ainda dependente de um movimento rotineiro até a cidade.

Além da situação (sub)urbana comum, as casas compartilham semelhanças arquitetônicas e de implantação. Todas foram inseridas em terrenos grandes – excepcionais no caso das residências Morumbi (137.000 m<sup>2</sup>) e Oscar Americano (75.000 m<sup>2</sup>) – ou no mínimo generosos nas residências Joly<sup>1</sup> (675 m<sup>2</sup>), Arturo Profili (920 m<sup>2</sup>) e Paulo Nogueira Neto (4.200 m<sup>2</sup>). Sem um entorno consolidado, os perfis topográficos irregulares, rampas suaves ou ladeiras mais inclinadas, constituíam a única condicionante efetivamente imposta aos projetos.

Com grande liberdade de concepção, Bratke tirou partido do relevo natural, dispondo volumes horizontais e de geometrias bem definidas sempre sobre a cota mais elevada dos terrenos. Além de enaltecer visualmente as volumetrias desde os jardins circundantes, tais inserções normalmente definiram partidos com dois níveis – à exceção da Residência Paulo Nogueira Neto –

1.  
Vale lembrar que o terreno da Residência Joly integrava a propriedade de Bratke (137.000 m<sup>2</sup>), e sua delimitação foi feita apenas virtualmente.

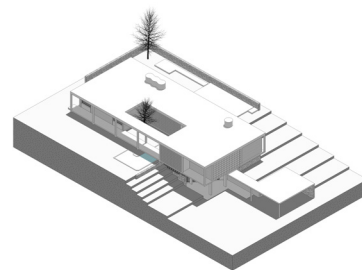


que foram tratados em um esquema de base e corpo principal, distinguindo-se inclusive pela materialidade empregada. Em suas vistas principais, no entanto, as casas sugerem uma volumetria de pavimento único, que incorpora o caimento dos lotes ocultando os níveis inferiores.

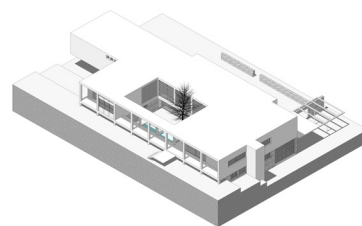
Analisados em conjunto, os cinco projetos mantêm uma setorização funcional clara, que, de modo geral, pouco se altera da primeira à última concepção. Basicamente, as atividades das casas estão delimitadas em três zonas, separadas em núcleos com dormitórios, espaços sociais (estar e jantar) e de serviços (copa e cozinha). À exceção da residência Paulo Nogueira Neto, onde Bratke retoma a edícula, as áreas de empregados integram os volumes principais, articulando-se aos serviços no nível superior ou inferior. De certo modo, essa distinção rigorosa entre os setores mantém uma organização tradicional, sem estabelecer interações visuais entre zonas de atividades distintas. Por outro lado, os núcleos que concentram os espaços sociais são sempre zonas mais fluidas e transparentes, que ocupam áreas generosas das plantas e relacionam-se ao exterior por amplos planos envidraçados.

Em termos compositivos, os cinco projetos não evidenciam um princípio de concepção rígido, que ordene, de maneira sistemática, as relações entre os elementos. Se comparada às outras casas, a Residência Morumbi (1951), construída por Bratke para a própria família (Fig. 10.01; 10.02), demonstra uma maior correspondência entre forma, estrutura manifestada e configuração espacial interna, mas mesmo nela o arquiteto subverte a lógica sugerida visualmente pela armação em concreto externa e altera a locação de pilares em situações pontuais, tanto para atender a demandas funcionais quanto a intenções de composição de fachada.

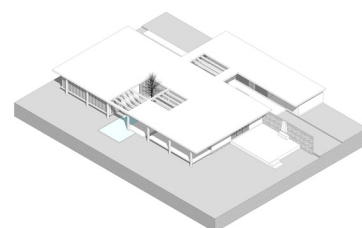
Dentro do mesmo tipo de partido, as Residências Oscar Americano (1952) e Paulo Nogueira Neto (1958) também expõe, de maneira idêntica ou similar, uma moldura ordenada de pórticos desenhados por lajes e pilares em suas fachadas principais (Fig. 10.03; 10.04; 10.05; 10.06). Contudo, embora tais elementos definam um ritmo regular que confere unidade às



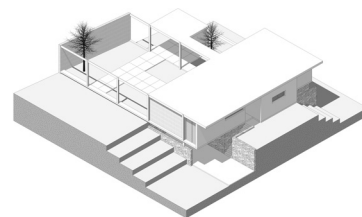
Figuras 10.01 e 10.02. Isométrica da Residência Morumbi (1951) e fachada principal na escala 1:250.



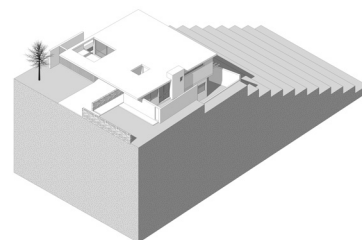
Figuras 10.03 e 10.04. Isométrica da Residência Oscar Americano (1952) e fachada principal na escala 1:250.



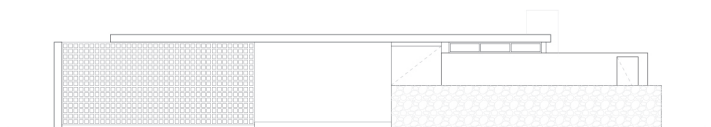
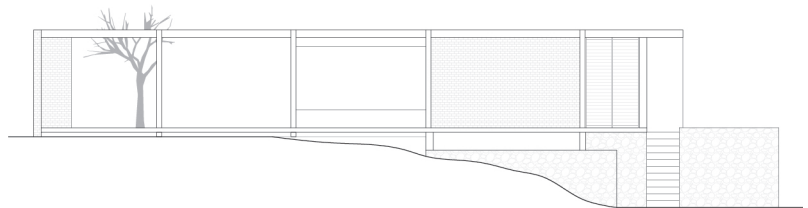
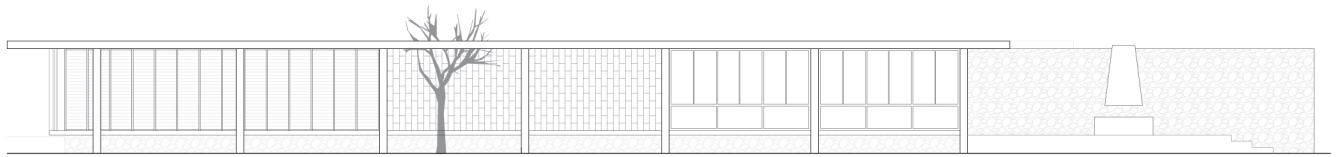
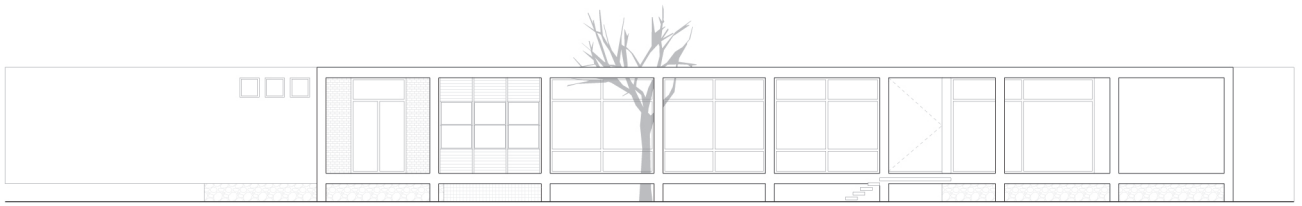
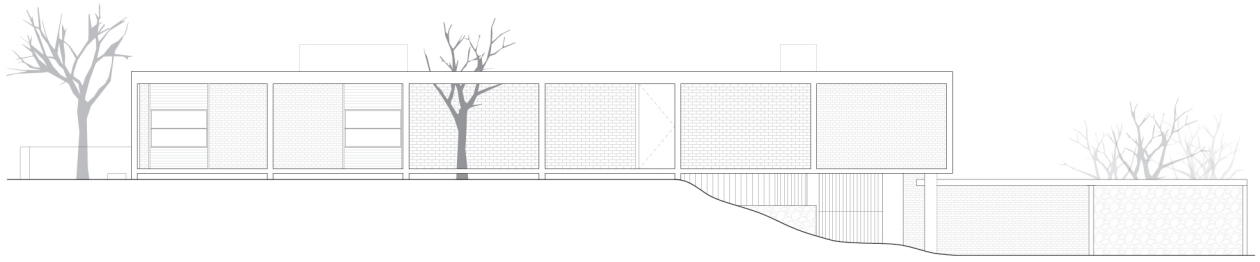
Figuras 10.05 e 10.06. Isométrica da Residência Paulo Nogueira Neto (1958) e fachada principal na escala 1:250.



Figuras 10.07 e 10.08. Isométrica da Residência Joly (1953) e fachada principal na escala 1:250.



Figuras 10.09 e 10.10. Isométrica da Residência Arturo Profili (1954) e fachada principal na escala 1:250.



vistas, eles não definem, a exemplo da Farnsworth *miesiana*, o princípio de concepção estrutural-espacial do projeto, uma vez que nem sempre estão revelados em sintonia com a configuração funcional interna ou apresentam-se deslocados dos planos efetivamente portantes.

Já na Residência Joly (1953), a armação de pórticos de madeira inserida na fachada principal não possui função estrutural mesmo no segmento em que abraça o volume da residência (Fig. 10.07; 10.08). Embora delimitem virtualmente o vazio do pátio aberto lateral, tornando-o parte da composição, os pórticos constituem elementos cuja finalidade é essencialmente visual.

À diferença desses projetos, a Residência Arturo Profili (1954) não manifesta componentes repetidos com regularidade em nenhuma de suas fachadas, sejam eles correspondentes ou não à estrutura (Fig. 10.09; 10.10). Implantada em um terreno convencional do loteamento, de dimensões bem menores em relação aos demais, a volumetria da casa resulta dos próprios limites do lote quando considerados os recuos idealizados para o bairro. Embora simples, essa distinção de procedimento merece atenção. Se analisada em relação às outras concepções, a necessidade de evidenciar uma modulação regrada nas fachadas principais das demais casas, ainda que nem sempre fiel à estrutura portante, parece ser uma tentativa de disciplinar o projeto, mais formal do que propriamente geradora de uma lógica compositiva prévia, vinculando-o a um método de ordenação e a esquemas de proporção que deem certo controle sobre a forma.

Em comparação, por exemplo, ao sistema Dom-ino proposto por Le Corbusier (1914-1917), que define um esqueleto estrutural modular e abstrato como possível princípio compositivo (Fig. 10.11), os projetos não poderiam ser pensados a partir de um esquema de lajes planas apoiadas em pilares ou planos portantes com balanço zero nas fachadas, embora utilizem, construtivamente, tal tecnologia<sup>2</sup>. Em termos de concepção, o procedimento resultaria nas grelhas exploradas por Bratke em certas faces dos volumes mantendo um sistema regrado à configuração espacial interna. À exceção da Residência Morumbi,

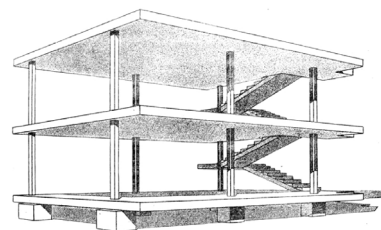


Figura 10.11. Sistema Dom-ino proposto por Le Corbusier (1914-1917).

2. Para um estudo detalhado do sistema *corbusiano*, ver: *O sistema Dom-ino* (PALERMO, 2006).

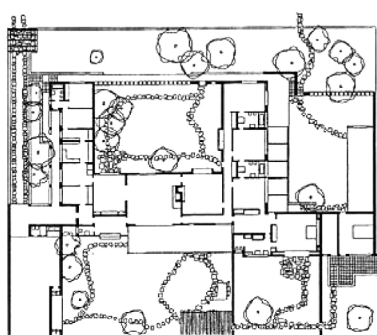


Figura 10.12. Planta baixa da Casa João Arnstein, projetada por Bernard Rudofsky (1941).



Figura 10.13. Pátio da Casa João Arnstein (1941).

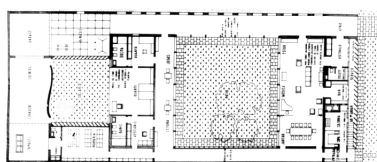


Figura 10.14. Planta baixa do Pavilhão Médiçi, projetado por Daniele Calabi (1946).

3. Para maiores detalhes sobre a arquitetura das casas-pátio de Daniele Calabi, ver: *O gosto pelo sutil: confluências entre as casas pátio de Daniele Calabi e Rivo Levi* (DA COSTA, 2011).

Bratke parece utilizar a estrutura liberada de concreto, nas demais casas, como recurso pontual para elevar os volumes do solo, viabilizar projeções maiores da laje de cobertura e ampliar as áreas livres dos espaços sociais, possibilitando conectá-los ao exterior através de grandes superfícies transparentes.

Outro procedimento recorrente nos cinco projetos, que se manifesta, no entanto, de maneiras ligeiramente distintas, é o uso de um pátio aberto incorporado à volumetria e sempre vinculado à fachada principal. Nas residências Morumbi, Oscar Americano e Paulo Nogueira Neto, semelhantes em termos tipológicos, o pátio se apresenta como um recinto aberto subtraído do corpo do edifício e imediatamente articulado ao jardim de frente. Já na Residência Joly, Bratke o reinterpreta no vazio lateral abraçado pela armação porticada de madeira, desta vez não como parte integrante do volume construído, mas como componente virtual a ele adicionado. Na Residência Arturo Profili, por sua vez, o procedimento é mais sutil e reaparece, de modo menos literal, entre a generosa perfuração da laje de cobertura e o plano de elementos vazados que compõe a fachada principal, agora recebendo, porém, um tratamento paisagístico mais seco a nível do solo.

Para melhor compreender a maneira como Bratke utiliza o pátio, cabe comparar as diferenças em relação a precedentes paulistas notórios, como as casas-pátio João Arnstein (1941) e o Pavilhão Médiçi (1946), concebidas, respectivamente, pelos arquitetos imigrantes Bernard Rudofsky e Daniele Calabi<sup>3</sup> (Fig. 10.12; 10.13; 10.14). Em seus projetos, Rudofsky e Calabi manipulam o pátio em conformidade com o sentido clássico italiano, ou seja, como elemento centralizador da concepção para o qual se abrem os espaços principais do programa. Já Bratke parece o empregar como um cenário natural domesticado arquitetonicamente para compor visuais internas e externas, atuando como um elemento de transição entre o edifício e os jardins, mas sem necessariamente fundamentar ou constituir parte indispensável da articulação espacial como todo. Nas casas projetadas por Bratke, o pátio é um componente que pode ser entendido como parte do programa, que além de estendê-lo e,



por consequência, aumentar a área construída, viabiliza uma maior horizontalidade de forma aos volumes propostos.

Em todos os exemplares estudados, há uma diferenciação clara de tratamento entre as fachadas de frente, fundo e laterais. Nas residências Morumbi, Oscar Americano, Paulo Nogueira Neto e Joly, a frente se estabelece pela ordenação regular dos pórticos expostos, pelo pátio aberto a ela vinculado, pelo jogo mais evidente entre cheios e vazios – acompanhados, nos três primeiros casos, por grandes varandas – e pela elevação do solo (ou sugestão, no caso específico da Residência Joly). Já na Residência Arturo Profili, embora as armações porticadas modulares não apareçam, a distinção da fachada principal se revela no maior ordenamento visual entre planos opacos e vazados, posicionados em balanço simétrico, e na generosa projeção da laje de cobertura, que ressalta, numa alusão à elevação do solo empregada nas outras casas, a linha horizontal desenhada contra a paisagem. Analisada em conjunto, essa repetição de elementos e procedimentos manifestada nos projetos permite reconhecê-los através de uma linguagem comum, que, de certo modo, determina uma maneira de compor própria de Bratke. Para além de aspectos arquitetônicos, tal identidade compartilhada pelas casas possivelmente contribuiria também à divulgação do empreendimento urbano e à promoção do modo de vida a que davam suporte.

Na relação entre as casas e os jardins imediatos, as estratégias adotadas por Bratke estabelecem um diálogo de autonomia e complementaridade entre arquitetura e natureza. Ao mesmo tempo em que incorporam os jardins, as casas também se opõem a eles por contraste de formas. Nesse sentido, a relação entre as partes não é de integração mimética, mas de um debate típico da ordem clássica. Em termos de desenho, essa contraposição se traduz, inclusive, na distinção de procedimentos. Em sintonia com o plano de urbanização do bairro, o paisagismo imediato das casas incorpora efeitos pitorescos, irregulares e cenográficos, através de percursos sinuosos, pérgolas e planos vazados, em composições recorrentes envolvendo espelhos d'água, vegetação e



Figura 10.15. Restaurante do Jardim do Embaixador.



Figura 10.16. Casa de Oswaldo Bratke em Campos do Jordão. Foto: Fernando Serapião.



Figura 10.17. Casa de Teixeira de Barros em Campos do Jordão. Foto: Marcelo André Ferreira Leite.



Figura 10.18. Casa de Firmino Whitaker em Campos do Jordão. Foto: Fernando Serapião.



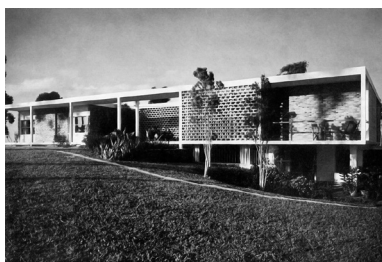


Figura 10.19. Residência Morumbi (1951).



Figura 10.20. Oscar Americano (1952).



Figura 10.21. Residência Joly (1953).



Figura 10.22. Residência Arturo Profili (1954).



Figura 10.23. Residência Paulo Nogueira Neto (1958).

4.  
À exceção da Residência Arturo Profili.

pedra bruta. Já a arquitetura das casas, por outro lado, privilegiou geometrias claras, regulares e precisas, segundo características formais visualmente identificadas como modernas.

É importante, por fim, reiterar as comparações com os projetos antecedentes de Campos do Jordão, apontados por Camargo (1995, p. 65) e Segawa e Dourado (2012, p. 29) como trabalhos de transição eclético-moderna na trajetória profissional de Bratke (Fig. 10.15; 10.16; 10.17; 10.18). No plano de urbanização do Paineiras do Morumbi, o arquiteto adota, fundamentalmente, os mesmos princípios pitorescos de traçado, em concordância com o relevo natural, empregados no desenho do Jardim do Embaixador, embora minimize as vielas terminadas em *cul-de-sac*, provavelmente como forma de manter a legibilidade e a continuidade das ruas a partir da malha viária existente.

Já no âmbito da arquitetura, Bratke reinterpreta, nas casas do Morumbi, os elementos inclinados associados aos beirais em projetos jordanenses, que aparecem agora como linhas verticais integradas aos volumes nas colunatas que compõe as fachadas principais<sup>4</sup>, normalmente vinculadas a pátios abertos e a marquises generosas que delimitam varandas ou galerias de circulação (Fig. 10.19; 10.20; 10.21; 10.22; 10.23). A elevação do solo e a distinção compositiva entre base que regulariza o terreno e corpo principal, estratégias já utilizadas em casas de Campos do Jordão, também são retomadas nos exemplares paulistas. Em conformidade com alguns princípios de projeto moderno, as áreas sociais das casas do Morumbi se tornam mais transparentes e as concepções passam a empregar, parcial ou completamente, a estrutura independente. O telhado inclinado, que geralmente se apresenta em uma única água nos projetos jordanenses, dá lugar à cobertura efetivamente plana. Na materialidade das casas paulistas, Bratke mantém suas explorações de materiais tradicionais e industrializados. Os planos rústicos de madeira empregados nos projetos de Campos do Jordão são substituídos pelo tijolo aparente ou por blocos pré-fabricados de elementos vazados, e a pedra bruta é mantida, de maneira recorrente, como elemento de contenção ou revestimento nos planos externos dos níveis inferiores.

Em uma análise conjunta, os projetos de Campos do Jordão e do Morumbi revelam, assim, uma série de elementos e procedimentos de concepção semelhantes, que são retomados, nas casas paulistas, segundo uma linguagem elaborada em composições mais simples, que combina técnicas e princípios tradicionais e modernos. Nos exemplares estudados, a “transformação” da arquitetura de Bratke se manifesta sobretudo em aspectos formais, carregando reflexos e experiências de um modo de construir e compor acumulados em sua prática antecedente.

O objetivo desta dissertação foi o de melhor compreender a arquitetura moderna de Bratke, não para reinterpretá-la no sentido mais amplo da sua produção, mas para discuti-la a partir das soluções por ele investigadas em uma parcela específica de seus projetos residenciais. Além da proximidade temporal, as casas aqui examinadas se relacionam principalmente pela situação (sub)urbana em que se inseriam, e refletem, em conjunto ao plano de urbanização do arquiteto para o Paineiras do Morumbi, o modo como ele entendeu, nos anos 1950, a ocupação do distrito. Tais propostas ainda hoje interessam, não somente no âmbito da arquitetura, enquanto reconhecimento das suas contribuições, mas também, na escala urbana, como reflexão sobre a maneira como efetivamente se concretizaram a partir das idealizações de agentes envolvidos na expansão da cidade. Dentro do quadro da historiografia já consolidada sobre a produção de Bratke, as análises aqui desenvolvidas e o material gráfico elaborado ampliam a documentação que já existe, servindo como um possível ponto de partida para outras pesquisas.

## FONTE DAS ILUSTRAÇÕES

### INTRODUÇÃO

Figura 01. HITCHCOCK, H. R. *Latin American Architecture since 1945*. New York: The Museum of Modern Art, 1955.

Figura 02. HITCHCOCK, H. R. *Latin American Architecture since 1945*. New York: The Museum of Modern Art, 1955, p. 175.

Figura 03. WINKLER, R. *Das Haus des Architekten*. Zurich: Girsberger, 1955, p. 203.

Figuras 04 e 05. ALOI, R. *Ville nel mondo*. Milano: Ulrico Hoepli, 1961, p. 298; 303.

Figura 06. UMA CASA e um jardim: binômio perfeito. *Casa e Jardim*, Rio de Janeiro, n. 140, setembro 1966, p. 14.

Figura 07. LEMOS, C. Da arquitetura roceira à célula viva de concreto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 setembro 1972. Edição especial do sesquicentenário da independência, Caderno 9, p. 03.

Figura 08. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012.

Figura 09. CAMARGO, M. J. *Princípios de Arquitetura Moderna na obra de Oswaldo Arthur Bratke*. 2000. 187 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

Figura 10. GIEDION, S. *A Decade of Contemporary Architecture*. 2. ed. Zurich: Girsberger, 1954, p. 87.

Figura 11. The Library of Congress. Disponível em: <<http://www.loc.gov/pictures/item/ma1367.photos.080422p/resource>>. Acesso em: 08 de set. 2016.

Figura 12. Tate Modern Museum. Disponível em: <[http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03254\\_10.jpg](http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03254_10.jpg)>. Acesso em: 08 de set. 2016.

Figuras 13 e 14. La Forma Moderna en Latinoamérica. Disponível em: <<http://www.laformamodernaenlatinoamerica.blogspot.com.br/2014/01/casa-sert.html>>. Acesso em: 20 de set. 2016.

Figuras 15 e 16. La Forma Moderna en Latinoamérica. Disponível em: <<http://www.laformamodernaenlatinoamerica.blogspot.com.br/2014/04/el-pedregal-de-san-angel.html>>. Acesso em: 08 de set. 2016.

## UM ENSAIO NA SERRA DA MANTIQUEIRA

Figura A. SERAPIÃO, F. Outra montanha mágica. *Projeto Design*, São Paulo, n. 340, junho 2008, p. 62.

Figura 1.01. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 54.

Figura 1.02. RESIDÊNCIA dr. E.M.C., Rua Marechal Bittencourt, Jardim Paulista. *Acrópole*, São Paulo, n. 5, setembro 1938, p. 32.

Figuras 1.03 e 1.04. RESIDÊNCIAS em São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, n. 37, maio 1941, p. 25; 26.

Figura 1.05. RESIDÊNCIA à rua Tupi, Pacaembú. *Acrópole*, São Paulo, n. 77, agosto 1944, p. 182.

Figura 1.06. Fotografia disponibilizada pelo fotógrafo de arquitetura Leonardo Finotti.

Figura 1.07. Desenho elaborado pelo autor.

Figura 1.08. Portal Grande Hotel, Campos do Jordão, Hotel-Escola SENAC. Disponível em: <<http://www.grandehotelsenac.com.br/br/campos-do-jordao/historia>>. Acesso em: 12 de nov. 2016.

Figura 1.09. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur*

Bratke. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 73.

Figura 1.10. SERAPIÃO, F. Outra montanha mágica. *Projeto Design*, São Paulo, n. 340, junho 2008, p. 61.

Figura 1.11. Portal Estrada de Ferro de Campos do Jordão. Disponível em: <[http://www.efcj.sp.gov.br/images/stories/efcj/Gado\\_ao\\_luar.jpg](http://www.efcj.sp.gov.br/images/stories/efcj/Gado_ao_luar.jpg)>. Acesso em: 14 de nov. 2016.

Figura 1.12. Portal Estrada de Ferro de Campos do Jordão. Disponível em: <<http://www.efcj.sp.gov.br/index.php/historia/campos-do-jordao-na-visao-dos-artistas/132-francisco-rebolo-em-campos-do-jordao>>. Acesso em: 14 de nov. 2016.

Figura 1.13. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 73.

Figura 1.14. SERAPIÃO, F. Outra montanha mágica. *Projeto Design*, São Paulo, n. 340, junho 2008, p. 62.

Figuras 1.15; 1.16; 1.17 e 1.18. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 72; 73; 104.

Figuras 1.19 e 1.20. ESTUDOS para casas de campo em Campos do Jordão. *Acrópole*, São Paulo, n. 72, abril 1944, p. 371.

Figura 1.21. ESTUDOS para casas de campo em Campos do Jordão. *Acrópole*, São Paulo, n. 73, maio 1944, p. 25.

Figura 1.22. ESTUDOS para casas de campo em Campos do Jordão. *Acrópole*, São Paulo, n. 75, julho 1944, p. 119.

Figuras 1.23 e 1.24. SERAPIÃO, F. Outra montanha mágica. *Projeto Design*, São Paulo, n. 340, junho 2008, p. 64.

Figuras 1.25 e 1.26. FERREIRA LEITE, M. A. Arquitetura moderna na Mantiqueira: os experimentos de Oswaldo Bratke em Campos do Jordão nos anos 1940. In: *Anais do XI Seminário DOCOMOMO Brasil. O campo ampliado do movimento moderno*. Recife: UFPE, 2016, p. 10; 11. Disponível em: <<http://www.seminario2016.docomomo.org.br>>. Acesso em: 04 de nov. de 2016.



Figuras 1.27 e 1.28. SERAPIÃO, F. Outra montanha mágica. *Projeto Design*, São Paulo, n. 340, junho 2008, p. 65.

Figura 1.29. FERREIRA LEITE, M. A. Arquitetura moderna na Mantiqueira: os experimentos de Oswaldo Bratke em Campos do Jordão nos anos 1940. In: *Anais do XI Seminário DOCOMOMO Brasil. O campo ampliado do movimento moderno*. Recife: UFPE, 2016, p. 08. Disponível em: <<http://www.seminario2016.docomomo.org.br>>. Acesso em: 04 de nov. de 2016.

Figura 1.30. SERAPIÃO, F. Outra montanha mágica. *Projeto Design*, São Paulo, n. 340, junho 2008, p. 65.

Figura 1.31. CABRAL, C. P. C. Na natureza agreste: a proposta de Julio Vilamajó para Villa Serrana, Uruguai, 1946-1947. In: FERRAZ DE SOUZA, C. (Org.). *Ideias em circulação na construção das cidades*. Porto Alegre: Marcavizual, PROPUR, PROPAR, 2014, p. 279.

Figuras 1.32; 1.33; 1.34 e 1.35. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 30; 75; 74.

Figura 1.36. CASA na Ilha Porchat. *Casa e Jardim*, Rio de Janeiro, n. 29, 1956.

Figura 1.37. RESIDÊNCIA L. N., Ilha Porchat, Santos. *Acrópole*, São Paulo, n. 165, janeiro 1952, p. 309.

Figuras 1.38; 1.39; 1.40 e 1.41. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 31; 32; 100.

## **O MORUMBI DOS SUBÚRBIO-JARDINS**

Figura B. Pintura de Francisco Reboló Gonsales. Disponível em: <<http://leilaodearte.com/obras/francisco-rebolo-paisagem-do-morumbi-oleo-sobre-placa-4645.jpg>>. Acesso em: 10 de out. 2016.

## **A CIDADE SE TRANSFORMA. SÃO PAULO, MODERNIZAÇÃO E SUBURBANIZAÇÃO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

Figura 2.01. Portal Hagop Garagem. Disponível em: <[http://www.hagopgaragem.com/imagens\\_antigas/fotografo\\_Guilherme\\_Gaensly](http://www.hagopgaragem.com/imagens_antigas/fotografo_Guilherme_Gaensly)>. Acesso em: 05 de out. 2016.

Figura 2.02. Acervo Fotográfico do Instituto Moreira Sales. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br>>. Acesso em: 05 de out. 2016.

Figura 2.03. Portal da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Acervo Instituto Moreira Sales. Disponível em: <<http://www.faap.br/hotsites/panoramas/imagens/galeria/grande>>. Acesso em: 06 de out. 2016.

Figuras 2.04; 2.05 e 2.06. Acervo Fotográfico do Instituto Moreira Sales. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br>>. Acesso em: 05 de out. 2016.

Figura 2.07. Portal História Mutante. Disponível em: <<https://historiamutante.files.wordpress.com/2013/03/prac3a7a-da-sc3a9.jpg?w=487>>. Acesso em: 06 de out. 2016.

Figura 2.08. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 184-185.

Figura 2.09. Elaboração do autor sobre mapa disponibilizado pela Prefeitura de São Paulo. Disponível em: <[http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/img/mapas/urb-1920.jpg](http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/mapas/urb-1920.jpg)>. Acesso em: 10 de out. 2016.

Figura 2.10. Prefeitura de São Paulo. Disponível em: <[http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/img/mapas/1924.jpg](http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/mapas/1924.jpg)>. Acesso em: 10 de out. 2016.

Figura 2.11. Elaboração do autor sobre mapa disponibilizado pela Prefeitura de São Paulo. Disponível em: <[http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/img/mapas/urb-1940.jpg](http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/mapas/urb-1940.jpg)>. Acesso em: 10 de out. 2016.

Figura 2.12. Prefeitura de São Paulo. Disponível em: <[http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/img/mapas/1943.jpg](http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/mapas/1943.jpg)>. Acesso em: 10 de out. 2016.

Figura 2.13. Elaboração do autor sobre mapa disponibilizado pela Prefeitura de São Paulo. Disponível em: <[http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/img/mapas/urb-1950-1960.jpg](http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/mapas/urb-1950-1960.jpg)>. Acesso em: 10 de out. 2016.

Figura 2.14. Plataforma Geoportal Memória Paulista. Disponível em: <<http://www.geoportal.com.br/memoriapaulista>>. Acesso em: 10 de out. 2016.

Figura 2.15. Portal do Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: <[http://www.stm.sp.gov.br/images/stories/rel\\_pitu2020/retrospec/g20.gif](http://www.stm.sp.gov.br/images/stories/rel_pitu2020/retrospec/g20.gif)>. Acesso em: 07 de out. 2016.

Figura 2.16. CAMPOS, C. M. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2002, p. 414.

Figura 2.17. PONTIAC Nova criação da General Motors. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 outubro 1926, p. 03.

Figura 2.18. Portal Archdaily. Exposição Le Corbusier na América do Sul (1929), São Paulo (SP). Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-66735/exposicao-le-corbusier-america-do-sul-1929-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 07 de out. 2016.

Figura 2.19. Portal Olhar São Paulo. Disponível em: <<http://2.bp.blogspot.com/-yvffN84npEc/UkXOwRMzSsI/AAAAAAAAAC6c/NZtSHDgm8MQ/s320/transito.jpg>>. Acesso em: 07 de out. 2016.

Figura 2.20. Acervo Fotográfico do Instituto Moreira Sales. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br>>. Acesso em: 07 de out. 2016.

Figura 2.21. COMPANHIA City. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 setembro 1929, p. 07.

Figura 2.22. COMPANHIA City. *Acrópole*, São Paulo, n. 5,

setembro 1938, p. 14.

Figura 2.23. COMPANHIA City. *Acrópole*, São Paulo, n. 67, novembro 1943, n. p.

## **A (SUB)URBANIZAÇÃO DO MORUMBI**

Figura 3.01. Fotografia de Edison Pacheco Aquino. Disponível em: <<http://spjardins.blogspot.com.br>>. Acesso em: 10 de out. 2016.

Figura 3.02. Desenho elaborado pelo autor.

Figuras 3.03; 3.04 e 3.05. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 34; 49.

Figura 3.06. Desenho elaborado pelo autor.

Figura 3.07. SEGAWA, H. Um inglês nos trópicos: o Jardim América. *Portal Vitruvius*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/01.004/3244>>. Acesso em: 13 de out. 2016.

Figura 3.08. Desenho elaborado pelo autor.

Figura 3.09. ZAMBRANO, V. Infestação em vinhedos serviu de embrião para loteamento no Morumbi. *Portal Veja São Paulo*. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/materia/morumbi-loteamento>>. Acesso em: 13 de out. 2016.

Figura 3.10. O JARDIM MORUMBI Arquitetura-Natureza. *Habitat*, São Paulo, n. 10, 1953, p. 27.

Figura 3.11. RESIDÊNCIA F. C. *Acrópole*, São Paulo, n. 171, 1952, p. 109.

Figura 3.12. OSWALDO Arthur Bratke Arquiteto. *Acrópole*, São Paulo, n. 184, agosto 1953, p. 185.

Figuras 3.13 e 3.14. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 87.

Figura 3.15. Wohnhaus Prof. P. M. Bardi, Lina Bo Bardi, Architektin, São Paulo. *WERK Architektur Kunst Kunstlerisches Gewerbe*, Brasilien, iss 8, 1953, n. p.

Figuras 3.16 e 3.17. O JARDIM MORUMBI Arquitetura-Natureza. *Habitat*, São Paulo, n. 10, 1953, p. 28; 29.

Figuras 3.18 e 3.19. EGGENER, K. *Luis Barragan's gardens of El Pedregal*. New York: Princeton Architectural Press, 2001, p. 6; 38.

Figura 3.20. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 50.

Figura 3.21. Elaboração do autor sobre desenho obtido no acervo de projetos da FAUUSP, seção correspondente à Oswaldo Bratke.

Figuras 3.22 e 3.23. CARLOS MILLAN, Arquiteto. *Acrópole*, São Paulo, n. 332, setembro 1966, p. 26; 27.

Figura 3.24. CLUBE Paineiras do Morumbi. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 junho 1961, p. 17.

Figura 3.25. WOLFF, S. F. S. *Jardim América: o primeiro bairro-jardim de São Paulo e sua arquitetura*. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 111.

Figura 3.26. Plataforma Geoportal Memória Paulista. Disponível em: <<http://www.geoportal.com.br/memoriapaulista>>. Acesso em: 13 de out. 2016.

Figura 3.27. Plataforma Habisp. Disponível em: <<http://mapab.habisp.inf.br>>. Acesso em: 13 de out. 2016.

Figuras 3.28; 3.29 e 3.30. Fotografias do autor.

## **AS RESIDÊNCIAS**

Figura C. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 47.



## RESIDÊNCIA MORUMBI (1951-1952)

Figuras 4.01 e 4.02. Desenhos elaborados pelo autor.

Figura 4.03. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 112.

Figuras 4.04; 4.05; 4.06; 4.07; 4.08; 4.09; 4.10; 4.11 e 4.12. Desenhos elaborados pelo autor.

Figuras 4.13 e 4.14. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 116; 117.

Figura 4.15. Acervo Fotográfico do Instituto Moreira Sales. Foto: Chico Albuquerque. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br>>. Acesso em: 25 de jan. 2016.

Figura 4.16. EIGENHEIM DES ARCHITEKTEN Oswaldo A. Bratke, Architekt, São Paulo. *WERK Architektur Kunst Kunstlerisches Gewerbe*, Brasilien, iss 8, 1953, p. 255.

Figura 4.17. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 113.

Figura 4.18. Acervo Fotográfico do Instituto Moreira Sales. Foto: Chico Albuquerque. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br>>. Acesso em: 25 de jan. 2016.

Figura 4.19. WINKLER, R. *Das Haus des Architekten*. Zurich: Girsberger, 1955, p. 203.

Figura 4.20. MAISON d'un architect aux environs de São Paulo. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 49, outubro 1953, p. 50.

Figuras 4.21 e 4.22. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 110; 115.

Figuras 4.23 e 4.24. Desenhos elaborados pelo autor.

Figura 4.25. Plataforma Archigraphie. Disponível em: <[http://www.archigraphie.eu/?p=1454&utm\\_source=feedly](http://www.archigraphie.eu/?p=1454&utm_source=feedly)>. Acesso em: 25 de jan. 2016.

Figura 4.26. Portal Farnsworth House. Disponível em: <[http://farnsworthhouse.org/wp-content/uploads/2014/10/Main-Image\\_960x528.jpg](http://farnsworthhouse.org/wp-content/uploads/2014/10/Main-Image_960x528.jpg)>. Acesso em: 25 de jan. 2016.

Figura 4.27. Plataforma Luna Image Collections. Disponível em: <<http://www.images.lib.ncsu.edu/luna/servlet/detail/NCSULIB~1~1~37866~115222:Breuer-House-II>>. Acesso em: 25 de jan. 2016.

Figuras 4.28; 4.29 e 4.30. WINKLER, R. *Das Haus des Architekten*. Zurich: Girsberger, 1955, p. 167; 166; 169.

Figura 4.31. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 35.

Figuras 4.32 e 4.33. Desenhos elaborados pelo autor.

Figuras 4.34; 4.35; 4.36; 4.37; 4.38; e 4.39. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 35; 118; 119.

## **RESIDÊNCIA OSCAR AMERICANO (1952-1953)**

Figuras 5.01; 5.02; 5.03; 5.04; 5.05; 5.06; 5.07; 5.08; 5.09; 5.10 e 5.11. Desenhos elaborados pelo autor.

Figura 5.12. MARIANO, C. *Preservação e paisagismo em São Paulo: Otavio Augusto Teixeira Mendes*. São Paulo: Annablume, Fapesp, Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, 2005, p. 155.

Figuras 5.13 e 5.14. ALOI, R. *Ville nel mondo*. Milano: Ulrico Hoepli, 1961, p. 301; 298.

Figuras 5.15 e 5.16. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 128.

Figura 5.17. ALOI, R. *Ville nel mondo*. Milano: Ulrico Hoepli, 1961, p. 304.

Figura 5.18. KAMITA, J. A Casa Moderna Brasileira. In:

ANDREOLI, E.; FORTY, A. (Ed.). *Arquitetura Moderna Brasileira*. Londres: Phaidon, 2004, p. 159.

Figura 5.19. RESIDÊNCIA no Morumbi. *Acrópole*, São Paulo, n. 226, agosto 1957, p. 361.

Figura 5.20. SERAPIÃO, F. Entre desenho e obra, uma trajetória perfeccionista. *Projeto Design*, São Paulo, n. 330, agosto 2007, p. 61.

Figuras 5.21; 5.22 e 5.23. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 126; 122.

Figuras 5.24 e 5.25. Fotografias de processo consultado pelo autor junto ao Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura de São Paulo (CGDP-2).

Figura 5.26. SERAPIÃO, F. Entre desenho e obra, uma trajetória perfeccionista. *Projeto Design*, São Paulo, n. 330, agosto 2007, p. 55.

Figura 5.27. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 123.

Figuras 5.28; 5.29; 5.30 e 5.31. Desenhos elaborados pelo autor.

Figuras 5.32 e 5.33. FERREIRA LEITE, M. A. Arquitetura moderna na Mantiqueira: os experimentos de Oswaldo Bratke em Campos do Jordão nos anos 1940. In: *Anais do XI Seminário DOCOMOMO Brasil. O campo ampliado do movimento moderno*. Recife: UFPE, 2016, p. 10; 11. Disponível em: <<http://www.seminario2016.docomomo.org.br>>. Acesso em: 04 de nov. de 2016.

Figura 5.34. Desenho elaborado pelo autor.

Figura 5.35. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 131.

Figura 5.36. Desenho elaborado pelo autor.

Figura 5.37. RESIDÊNCIA no Morumbi. *Acrópole*, São Paulo, n. 226, agosto 1957, p. 362.

Figura 5.38. MARIANO, C. *Preservação e paisagismo em São Paulo: Otavio Augusto Teixeira Mendes*. São Paulo: Annablume, Fapesp, Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, 2005, p. 178.

Figura 5.39. RESIDÊNCIA no Morumbi. *Acrópole*, São Paulo, n. 226, agosto 1957, p. 362.

Figura 5.40. ALOI, R. *Ville nel mondo*. Milano: Ulrico Hoepli, 1961, p. 302.

### **RESIDÊNCIA JOLY (1953-1954)**

Figuras 6.01; 6.02; 6.03; 6.04; 6.05; 6.06; 6.07; 6.08 e 6.09. Desenhos elaborados pelo autor.

Figuras 6.10 e 6.11. RESIDÊNCIA no Morumbi. *Acrópole*, São Paulo, n. 231, janeiro 1958, p. 90; 91.

Figura 6.12. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 132.

Figuras 6.13 e 6.14. Desenhos elaborados pelo autor.

Figuras 6.15 e 6.16. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 47; 14.

### **RESIDÊNCIA ARTURO PROFILI (1954-1957)**

Figuras 7.01; 7.02; 7.03; 7.04; 7.05; 7.06; 7.07; 7.08 e 7.09. Desenhos elaborados pelo autor.

Figura 7.10. Acervo de Projetos da biblioteca da FAUUSP. Coleção Oswaldo Bratke.

Figuras 7.11 e 7.12. FERRAZ, G. Novos valores na arquitetura moderna brasileira, II – Oswaldo Bratke. *Habitat*, São Paulo, n. 45, novembro-dezembro 1957, p. 34.

Figura 7.13. RESIDÊNCIA no Morumbi – Arq. Lina Bo Bardi. *Habitat*, São Paulo, n. 10, 1953, p. 32.

Figuras 7.14 e 7.15. Desenhos elaborados pelo autor.

## **RESIDÊNCIA PAULO NOGUEIRA NETO (1958-1960)**

Figuras 8.01; 8.02; 8.03; 8.04; 8.05; 8.06; 8.07; 8.08; 8.09; 8.10 e 8.11. Desenhos elaborados pelo autor.

Figura 8.12. RESIDÊNCIA no Jardim Guedala. *Acrópole*, São Paulo, n. 282, maio 1962, p. 186.

Figuras 8.13 e 8.14. UMA CASA e um jardim: binômio perfeito. *Casa e Jardim*, Rio de Janeiro, n. 140, setembro 1966, p. 16; 17.

Figura 8.15. RESIDÊNCIA no Jardim Guedala. *Acrópole*, São Paulo, n. 282, maio 1962, p. 187.

Figuras 8.16 e 8.17. Desenhos elaborados pelo autor.

Figura 8.18. RESIDÊNCIA no Jardim Guedala. *Acrópole*, São Paulo, n. 282, maio 1962, p. 186.

Figura 8.19. Acervo de Projetos da biblioteca da FAUUSP. Coleção Oswaldo Bratke.

Figura 8.20. RESIDÊNCIA no Jardim Guedala. *Acrópole*, São Paulo, n. 282, maio 1962, p. 184.

Figura 8.21. UMA CASA e um jardim: binômio perfeito. *Casa e Jardim*, Rio de Janeiro, n. 140, setembro 1966, p. 15.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Figura D. Acervo de Projetos da biblioteca da FAUUSP. Coleção Oswaldo Bratke.



## **O SUBÚRBIO AJARDINADO MODERNO COMO REDUTO DE UMA UTOPIA BURGUESA**

Figura 9.01. WOLFF, S. F. S. *Jardim América: o primeiro bairro-jardim de São Paulo e sua arquitetura*. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 28.

Figuras 9.02; 9.03 e 9.04. SUBDIVISION by Gregory Ain, A. I. A, Architect for planned homes. *Arts & Architecture*, Los Angeles, n. 31, 1945, p. 32; 33 e 34.

## **FORMAS MODERNAS EM JARDINS PITORESCOS**

Figuras 10.01; 10.02; 10.03; 10.04; 10.05; 10.06; 10.07; 10.08; 10.09 e 10.10. Desenhos elaborados pelo autor.

Figura 10.11. PALERMO, H. N. S. *O sistema Dom-ino*. 2006. 219 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 42. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/7917>>. Acesso em: 19 de abr. 2017.

Figura 10.12. ANELLI, R. L. S.; GUERRA, A.; KON, N. *Rino Levi. Arquitetura e Cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001, p. 90.

Figura 10.13. LEMOS, C. A. C. O modernismo arquitetônico em São Paulo. *Arquitextos*, São Paulo, ano 06, n. 065.01, Vitruvius, out. 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.065/413>>. Acesso em: 20 de abr. 2017.

Figura 10.14. ZUCCONI, G. Construttore e Architetto a San Paolo 1939-1949. In: ZUCCONI, G. (Org.). *Daniele Calabi: architetture e progetti 1932-1964*. Padova: Marsilio, 1992, p. 56.

Figura 10.15. SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012, p. 72.

Figura 10.16. SERAPIÃO, F. Outra montanha mágica. *Projeto Design*, São Paulo, n. 340, junho 2008, p. 64.

Figura 10.17. FERREIRA LEITE, M. A. Arquitetura moderna na Mantiqueira: os experimentos de Oswaldo Bratke em Campos do Jordão nos anos 1940. In: *Anais do XI Seminário DOCOMOMO Brasil. O campo ampliado do movimento moderno*. Recife: UFPE, 2016, p. 10. Disponível em: <<http://www.seminario2016.docomomo.org.br>>. Acesso em: 04 de nov. de 2016.

Figura 10.18. SERAPIÃO, F. Outra montanha mágica. *Projeto Design*, São Paulo, n. 340, junho 2008, p. 65.

Figura 10.19. MAISON d'un architect aux environs de São Paulo. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 49, outubro 1953, p. 50.

Figura 10.20. ALOI, R. *Ville nel mondo*. Milano: Ulrico Hoepli, 1961, p. 298.

Figura 10.21. RESIDÊNCIA no Morumbi. *Acrópole*, São Paulo, n. 231, janeiro 1958, p. 91.

Figura 10.22. Acervo de Projetos da biblioteca da FAUUSP. Coleção Oswaldo Bratke.

Figura 10.23. UMA CASA e um jardim: binômio perfeito. *Casa e Jardim*, Rio de Janeiro, n. 140, setembro 1966, p. 15.



## REFERÊNCIAS

### LIVROS E CATÁLOGOS

ALOI, R. *Ville nel mondo*. Milano: Ulrico Hoepli, 1961.

ÁBALOS, I. *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

ACAYABA, M. M. *Branco & Preto: uma história de design brasileiro nos anos 50*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

\_\_\_\_\_. *Residências em São Paulo 1947-1975*. São Paulo: Projeto, 1986.

ANELLI, R. L. S.; GUERRA, A.; KON, N. *Rino Levi. Arquitetura e Cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001.

BENEVOLO, L. *História da Cidade*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRUAND, Y. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BULLRICH, F. *New Directions in Latin American Architecture*. Nova Iorque: George Braziller, 1969.

CAMPOS, C. M. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2002.

COHEN, J. L. *Mies Van Der Rohe*. Paris: Hazan, 1994.

COLQUHOUN, A. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COMAS, C. E. D.; ADRIÀ, M. *La casa Latinoamericana moderna: 20 paradigmas de mediados del siglo XX*. México: Gustavo Gili, 2003.

CORBUSIER, L. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète de 1910 – 1929*. 5. ed. Zurique: Les Éditions D'Architecture Erlembach, 1948.

\_\_\_\_\_. *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Oeuvre complète 1957-1965*. 6. ed. Zurique: Edition Girsberger, 1995.

\_\_\_\_\_. *Oeuvre complète, 1946-1952*. Zurich: Girsberger, 1953.

\_\_\_\_\_. *Oeuvre complète, 1952-1957*. Zurich: Girsberger, 1957.

\_\_\_\_\_. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

EGGENER, K. L. *Luis Barragan's gardens of El Pedregal*. New York: Princeton Architectural Press, 2001.

FELDMAN, S. *Planejamento e zoneamento*. São Paulo: 1947-1972. São Paulo: Edusp, FAPESP, 2005.

FICHER, S.; ACAYABA, M. M. *Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Projeto Editores, 1982.

GIEDION, S. *A Decade of Contemporary Architecture*. 2. ed. Zurich: Girsberger, 1954.

\_\_\_\_\_. *Architecture, you and me: the diary of a development*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.

HENRIQUE, P. *Metrópoles e Rincões*. São Paulo: Continental, 1944.

HITCHCOCK, H. R. *Latin American Architecture since 1945*. New York: The Museum of Modern Art, 1955.

HITCHCOCK, H. R.; JOHNSON, P. *The International Style: Architecture since 1922*. New York: W.W. Norton, 1932.

JOEDICKE, J. *A History of Modern Architecture*. New York: Frederick A. Praeger, 1959.

LANGENBUCH, J. R. *A estruturação da grande São Paulo – estudo de geografia urbana*. Rio de Janeiro: IBGE, Departamento de Documentação e Divulgação Geográfica e Cartográfica, 1971.



LEMOS, C. A. C. *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

\_\_\_\_\_. *História da casa brasileira*. São Paulo: Contexto, 1989.

\_\_\_\_\_. *Cozinhas, etc: um estudo sobre as zonas de serviço da casa paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LIMA, Z. R. M. de A. *Lina Bo Bardi*. New York: Yale University Press, 2013.

MAIA, F. P. *Os melhoramentos de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1945.

MARIANO, C. *Preservação e paisagismo em São Paulo: Otavio Augusto Teixeira Mendes*. São Paulo: Annablume, Fapesp, Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, 2005.

MELO, L. A. *Problemas de urbanismo: bases para a resolução do problema técnico*. São Paulo: Boletim do Instituto de Engenharia, 1929.

MINDLIN, H. E. *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro, Amsterdam: Colibris, 1956.

MONTANER, J. *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

NEUTRA, R. *Arquitetura social em países de clima quente*. São Paulo: Gerth Todtmann, 1948.

NIEMEYER, O. *Pampulha*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

PAGLIA, D. *Arquitetura na Bienal de São Paulo*. São Paulo: Arte e Arquitetura, 1955.

PETER, J. *Masters of Modern Architecture*. New York: George Braziller, 1958.

PONCIANO, L. *Bairros paulistanos de A a Z*. São Paulo: SENAC, 2001.

REIS FILHO, N. G. *São Paulo, Vila, Cidade, Metrópole*. São Paulo: Bank Boston, Prefeitura de São Paulo, 2004.

RIBEIRO, B. A. *Vila Serra do Navio: Comunidade urbana na selva amazônica: um projeto do arquiteto Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo: Pini, 1992.

RITTER, J. *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Besançon: Les Éditions de l'Imprimeur, 1997.

ROWE, C. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge and London: MIT Press, 1976.

ROWE, C.; KOETTER, F. *Collage City*. London: MIT Press, 1980.

SEGAWA, H. *Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX para o século XX*. São Paulo: Ateliê, 2000.

\_\_\_\_\_. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1999.

SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. *Oswaldo Arthur Bratke*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012.

SOMEKH, N. *A cidade vertical e o urbanismo modernizador*. São Paulo: Studio Nobel/Edusp, Fapesp, 1997a.

STEIN, C. S. *Toward new towns for America*. Liverpool: Liverpool University Press, 1951.

WEBB, M. *Modernism Reborn: Mid-Century American Houses*. New York: Universe, 2001.

WINKLER, R. *Das Haus des Architekten*. Zurich: Girsberger, 1955.

WOLFF, S. F. S. *Jardim América: o primeiro bairro-jardim de São Paulo e sua arquitetura*. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

YORKE, F. R. S. *The modern house*. 6. ed. London: The Architectural Press, 1948.

## CAPÍTULOS DE LIVROS

CABRAL, C. P. C. Na natureza agreste: a proposta de Julio Vilamajó para Villa Serrana, Uruguai, 1946-1947. In: FERRAZ DE SOUZA, C. (Org.). *Ideias em circulação na construção das cidades*. Porto Alegre: Marcavizual, PROPUR, PROPAR, 2014, p. 261-285.

CAMARGO, M. J. Ecletismo e modernismo na arquitetura de Oswaldo Arthur Bratke. In: FERNANDES, J. M.; PINHEIRO, M. L. B. (Org.). *Portugal-Brasil-África, do ecletismo ao modernismo*. Lisboa: Caleidoscópio, 2013, p. 91-108.

DALL'ALBA, A. The garden suburb as a refuge. In: STEININGER, M.; TOMASELLI, M. (Org.). *Brazil Transformative Infrastructures*. Vienna: Technische Universität Wien, 2017, p. 106-113.

KAMITA, J. A Casa Moderna Brasileira. In: ANDREOLI, E.; FORTY, A. (Ed.). *Arquitetura Moderna Brasileira*. Londres: Phaidon, 2004, p. 140-169.

LOPOMO, M. O descampado Morumbi. In: VVAA. *São Paulo minha cidade.com*. São Paulo: Prefeitura da cidade de São Paulo, São Paulo Turismo, 2008, p. 125-126. Disponível em: <<http://www.saopaulominhacidade.com.br>>. Acesso em: 13 de out. 2016.

ZUCCONI, G. Construttore e Architetto a San Paolo 1939-1949. In: ZUCCONI, G. (Org.). *Daniele Calabi: architetture e progetti 1932-1964*. Padova: Marsilio, 1992.

## DISSERTAÇÕES E TESES

CABRAL, C. P. C. *Grupo Archigram, 1961-1974. Uma Fábula da técnica*. 2001. 306 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Departamento de Composição Arquitetônica, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2001. Disponível em: <<http://tdx.cat/handle/10803/6083>>. Acesso em: 15 de jul. 2016.

CAMARGO, M. J. *Princípios de Arquitetura Moderna na obra de Oswaldo Arthur Bratke*. 2000. 187 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. *Oswaldo Bratke: uma trajetória de arquitetura moderna*. 1995. 272 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie, São Paulo, 1995.

CASAGRANDE DE PAULA, Z. *Jardim América: de projeto urbano a monumento patrimonial*. 2005. 272 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2005.

CHILE VILLA, S. R. *Oswaldo Bratke - Vila Serra do Navio: soluções projetuais e construtivas*. 2014. 139 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

COMAS, C. E. D. *Precisões Brasileiras. Sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45*. 2002. 341 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade de Paris VIII, Paris, 2002. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10898>>. Acesso em: 18 de ago. 2016.

DA COSTA, A. E. *O gosto pelo sutil: confluências entre as casas pátio de Daniele Calabi e Rivo Levi*. 2011. 409 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/31309>>. Acesso em: 19 de abr. 2017.

FIORINI, J. *A casa do arquiteto: residências de arquitetos como paradigmas da arquitetura moderna 1927-1964*. 2014. 248 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

INVAMOTO, D. *Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik*. 2012. 366 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

IRIGOYEN DE TOUCEDA, A. M. *Da Califórnia a São Paulo: referências norte-americanas na casa moderna paulista 1945-1960*. 383 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

PALERMO, H. N. S. *O sistema Dom-ino*. 2006. 219 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/7917>>. Acesso em: 19 de abr. 2017.

## PERIÓDICOS

CARLOS Millan, Arquiteto. *Acrópole*, São Paulo, n. 332, p. 18-42, setembro 1966.

CASA na Ilha Porchat. *Casa e Jardim*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 21-25, 1956.

EIGENHEIM DES ARCHITEKTEN Oswaldo A. Bratke, Architekt, São Paulo. *WERK Architektur Kunst Kunstlerisches Gewerbe, Brasilien*, iss 8, p. 254-255, 1953.

ESTUDOS para casas de campo em Campos do Jordão. *Acrópole*, São Paulo, n. 72, p. 370-371, abril 1944.

ESTUDOS para casas de campo em Campos do Jordão. *Acrópole*, São Paulo, n. 73, p. 25, maio 1944.

ESTUDOS para casas de campo em Campos do Jordão. *Acrópole*, São Paulo, n. 75, p. 118-119, julho 1944.

HOUSE and studio in Brazil by Oswaldo A. Bratke. *Arts & Architecture*, Los Angeles, n. 65, 1948, p. 32-33.



MAISON d'un architect aux environs de São Paulo. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 49, p. 50-51, outubro 1953.

MUTUAL House Association, a project for five hundred families in Crestwood Hills. *Arts & Architecture*, Los Angeles, n. n. 64, 1948, p. 30-43.

O JARDIM MORUMBI Arquitetura-Natureza. *Habitat*, São Paulo, n. 10, p. 26-44, 1953.

O MORUMBI. *Habitat*, São Paulo, n. 5, p. 66-67, 1951.

OSWALDO Arthur Bratke Arquiteto. *Acrópole*, São Paulo, n. 184, p. 184-185, agosto 1953.

OUTRA residência no Morumbi. *Habitat*, São Paulo, n. 10, p. 41-44, 1953.

QUANDO há um arquiteto nato. *Casa e Jardim*, Rio de Janeiro, n. 134, p. 06-10, março 1966.

RESIDÊNCIA à rua Tupi, Pacaembú. *Acrópole*, São Paulo, n. 77, p. 182-184, agosto 1944.

RESIDÊNCIA do arquiteto. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 34-35, março 1955.

RESIDÊNCIA dr. E.M.C., Rua Marechal Bittencourt, Jardim Paulista. *Acrópole*, São Paulo, n. 5, p. 32, setembro 1938.

RESIDÊNCIA em São Paulo. *Arquitetura e Engenharia*, Belo Horizonte, n. 34, p. 14-17, janeiro-março 1955.

RESIDÊNCIA F. C. *Acrópole*. São Paulo, n. 171, p. 109, julho 1952.

RESIDÊNCIA no Jardim Guedala. *Acrópole*, São Paulo, n. 282, p. 184-187, maio 1962.

RESIDÊNCIA L. N., Ilha Porchat, Santos. *Acrópole*, São Paulo, n. 165, p. 309-311, janeiro 1952.

RESIDÊNCIA no Morumbi. *Acrópole*, São Paulo, n. 226, p. 358-362, agosto 1957.

RESIDÊNCIA no Morumbi. *Acrópole*, São Paulo, n. 231, p. 90-91, janeiro 1958.

RESIDÊNCIA no Morumby. *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 5, n. p., maio-junho 1954.

RESIDÊNCIA no Morumby. *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 12, n. p., julho-agosto 1954.

RESIDÊNCIAS em São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, n. 37, p. 25-27, maio 1941.

SUBDIVISION by Gregory Ain, A. I. A, Architect for planned homes. *Arts & Architecture*, Los Angeles, n. 31, 1945, p. 32-35.

UMA CASA e um jardim: binômio perfeito. *Casa e Jardim*, Rio de Janeiro, n. 140, p. 12-18, setembro 1966.

WOHNHAUS Prof. P. M. Bardi, Lina Bo Bardi, Architektin, São Paulo, *WERK Architektur Kunst Künstlerisches Gewerbe, Brasilien*, iss 8, n. p., 1953.

## ARTIGOS DE PERIÓDICOS

ANELLI, R. L. S. Redes de Mobilidade e Urbanismo em São Paulo: das radiais/perimetrais do Plano de Avenidas à malha direcional PUB. *Arquitextos*. São Paulo, ano 07, n. 082.00, Vitruvius, março 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.082/259>>. Acesso em: 11 de mai. 2016.

BARCELLOS, V. Q. Unidade de vizinhança: notas sobre sua origem, desenvolvimento e introdução no Brasil. *Cadernos eletrônicos da Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UNB* (atual Paranoá), v.3, 2001. Disponível em: <[http://www.unb.br/fau/pos\\_graduacao/cadernos\\_eletronicos/unidade/unidade.htm](http://www.unb.br/fau/pos_graduacao/cadernos_eletronicos/unidade/unidade.htm)>. Acesso em: 11 de mai. 2016.

BARTALINI, Vladimir. Natureza, paisagem e cidade. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da*

FAUUSP, São Paulo, n. 33, p. 36-48, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/80919/84561>>. Acesso em: 15 de jan. 2017.

BRATKE, O. A. Depoimento. *AU Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 17, p. 53-54, abril-maio 1988.

\_\_\_\_\_. Sobre uma possível aula. *AU Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 22, p. 108-111, fevereiro-março 1989.

\_\_\_\_\_. Anotações sobre arquitetura. *Projeto*, São Paulo, n. 109, p. 166, dezembro 1988.

COMAS, C. E. D. Lina 3x2. *Arqtexto*, Porto Alegre, n. 14, p. 146-189, junho 2009.

\_\_\_\_\_. Livre pensar é só pensar: casa, cidade e pax americana. *Projeto Design*, São Paulo, n. 281, p. 20-22, julho 2003.

CORREIA, T. B. Bratke e o projeto civilizatório da ICOMI. *Pós, Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, n. 31, p. 132-145, junho 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/48080/51845>>. Acesso em: 08 de set. 2016.

FERRAZ, G. Novos valores na arquitetura moderna brasileira, II – Oswaldo Bratke. *Habitat*, São Paulo, n. 45, p. 21-36, novembro-dezembro 1957.

GOUVEIA, S. M. A fotografia de arquitetura de Peter Scheier em três publicações. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, n. 24, p. 80-97, dezembro 2008.

JANJULIO, M. S. Bangalô-Subúrbio: a circulação intercontinental de uma nova cultura da habitação no início do século XX. *Oculum Ensaios*, Campinas, n. 13, p. 46-58, janeiro-junho 2011.

LANGENBUCH, J. R. Depoimento. *Espaços e Debates: Revista de Estudos Regionais e Urbanos*, São Paulo, n. 42, p. 87, 2001.

LEME, M. C. S. Francisco Prestes Maia. *AU Arquitetura &*

*Urbanismo*, São Paulo, n. 64, p. 59-65, fevereiro-março 1996.

LEMOS, C. A. C. Da arquitetura roceira à célula viva de concreto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 setembro 1972. Edição especial do sesquicentenário da independência, Caderno 9, p. 02-04.

\_\_\_\_\_. O modernismo arquitetônico em São Paulo. *Arquitextos*, São Paulo, ano 06, n. 065.01, Vitruvius, out. 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.065/413>>. Acesso em: 20 de abr. 2017.

LIBERANI. São Paulo Cresce. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 03, 19 dezembro 1890.

PETRONE, P. A cidade de São Paulo no século XX. *Revista de História*, Brasil, n. 21-22, p. 127-170, junho 1955. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/36445>>. Acesso em: 03 de out. 2016.

SEGAWA, H. Arte de bem projetar e bem construir. *Projeto*, São Paulo, n. 106, p. 156-166, dezembro 1987.

SERAPIÃO, F. Entre desenho e obra, uma trajetória perfeccionista. *Projeto Design*, São Paulo, n. 330, p. 50-61, agosto 2007.

\_\_\_\_\_. Outra montanha mágica. *Projeto Design*, São Paulo, n. 340, p. 60-65, junho 2008.

SILVA, D. T. Documento: Oswaldo Bratke. *AU Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 43, p. 69-82, agosto-setembro 1992.

SOMEKH, N. São Paulo anos 30: verticalização e legislação urbanística. *Espaços e Debates: Revista de Estudos Regionais e Urbanos*, São Paulo, n. 40, p. 70-71, 1997b.

TOLEDO, R. A. Contribuições de Anhaia Mello ao urbanismo paulistano: de Ebenezer Howard à Escola de Chicago. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, n. 33, p. 86-102, junho 2013.

ZAMBRANO, V. Infestação em vinhedos serviu de embrião para loteamento no Morumbi. *Veja São Paulo*, São Paulo, 2010.

Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/materia/morumbi-loteamento>>. Acesso em: 13 de out. 2016.

## ARTIGOS DE CONFERÊNCIAS

CAMARGO, M. J. Residências modernas: Patrimônio ameaçado. In: *Anais do VII Seminário DOCOMOMO Brasil. O moderno já passado, o passado no moderno: reciclagem, requalificação, rearquitetura*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, p. 1-18, 2007. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/064.pdf>>. Acesso em: 10 de set. de 2016.

DALL'ALBA, A. Modernidade nos Jardins: correlações entre as casas de Bratke e a urbanização do bairro Paineiras do Morumbi. In: *Anais do XIV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Cidade, Arquitetura e Urbanismo: Visões e Revisões do Século XX*. São Carlos: IAU-USP, p. 1-9, 2016. Disponível em: <<http://www.iau.usp.br/shcu2016/anais/wp-content/uploads/pdfs/14.pdf>>. Acesso em: 20 de ago. de 2016.

FERREIRA LEITE, M. A. Arquitetura moderna na Mantiqueira: os experimentos de Oswaldo Bratke em Campos do Jordão nos anos 1940. In: *Anais do XI Seminário DOCOMOMO Brasil. O campo ampliado do movimento moderno*. Recife: UFPE, p. 1-12, 2016. Disponível em: <<http://www.seminario2016.docomomo.org.br>>. Acesso em: 04 de nov. de 2016.

SOMBRA JUNIOR, F. B. Entre fatos e relatos: o pavilhão da I Bienal do MAM/SP. Historiografia e correlações com o MASP e o antigo Belvedere Trianon. In: *Anais do IV ENANPARQ, Estado da Arte*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, p. 1-25, 2016. Disponível em: <<http://www.enanparq2016.wordpress.com>>. Acesso em: 06 de mar. de 2017.



## ANEXOS

### RESIDÊNCIA MORUMBI (1951-1953)

Avenida Morumbi, 3008 – Paineiras do Morumbi

Construção: Engenheiro Guilherme Corazza

Área do Terreno: 137.000 m<sup>2</sup>

Área Construída: 390 m<sup>2</sup>

Situação Atual: demolida

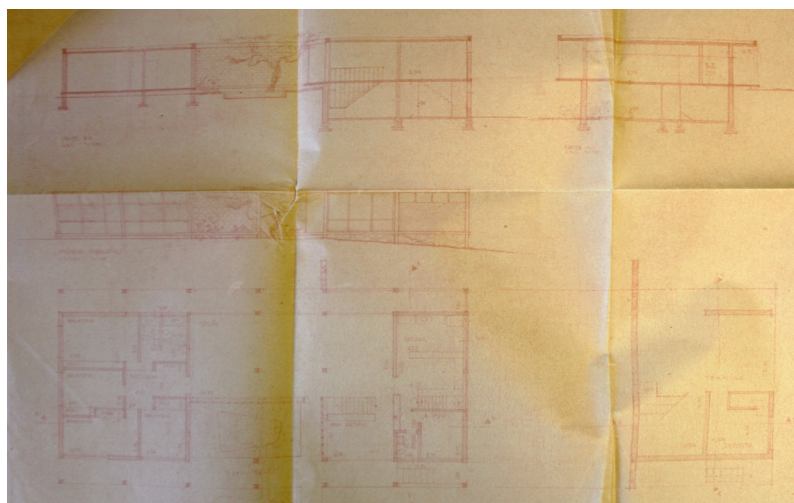
Processo na Prefeitura: n. 2396/51

#### Publicações em livros e catálogos

HITCHCOCK, 1955, p. 174-175; PAGLIA, 1955, n.p.; WINKLER, 1955, p. 200-203; MINDLIN, 1956, p. 58-61; PETER, 1958, p. 186; JOEDICKE, 1959, p. 222; BRUAND, 1981, p. 282; FICHER e ACAYABA, 1982, p. 33; SEGAWA e DOURADO, 2012, p. 106-119.

#### Publicações em periódicos

*L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 49, 1953, p. 50-51; *WERK Architektur Kunst Kunstlerisches Gewerbe Brasilien*, iss 8, 1953, p. 254-255; *Habitat*, n. 10, 1953, p. 41-44; *AD Arquitetura e Decoração*, n. 5, 1954, n.p.; *Arquitetura e Engenharia*, n. 34, 1955, p. 14-17; *Módulo*, n. 1, 1955, p. 34-35; *Habitat*, n. 45, 1957, p. 28; *AU Arquitetura e Urbanismo*, 1992, n. 43, p. 72.



Projeto de aprovação da Residência Morumbi (1951).  
Fotografia do original consultado no Arquivo Municipal  
da Processos da Prefeitura de São Paulo (CGPD-2).

## RESIDÊNCIA OSCAR AMERICANO (1952-1954)

Avenida Morumbi, 4077 – Paineiras do Morumbi

Construção: CBPO, Engenheiro Oscar Americano

Área do Terreno: 70.000 m<sup>2</sup>

Área Construída: 1.030 m<sup>2</sup>

Situação Atual: existente, convertida em fundação

Processo Prefeitura: n. 1197/52

### Publicações em livros e catálogos

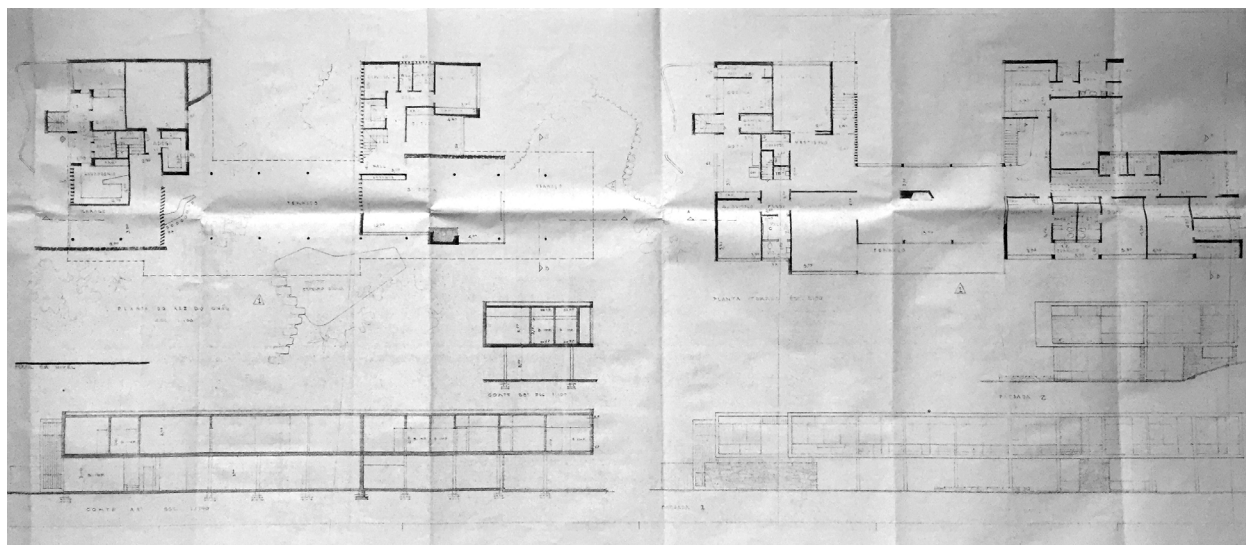
ALOI, 1961, p. 298-304; ACAYABA, 1994, p. 96-97 (interiores);

SEGAWA e DOURADO, 2012, p. 121-131.

### Publicações em periódicos

*AD Arquitetura e Decoração*, n. 12, 1954, n.p.; *Acrópole*, n. 226, 1957, p. 358-362; *Habitat*, n. 45, 1957, p. 30-31; *AU Arquitetura e Urbanismo*, n. 43, 1992, p. 75; *Projeto Design*, n. 330, 2007, p. 50-61.

Projeto de aprovação da Residência Oscar Americano (1952).  
Fotografia do original consultado no Arquivo Municipal da  
Processos da Prefeitura de São Paulo (CGPD-2).



## RESIDÊNCIA JOLY (1953-1954)

Avenida Morumbi, 3008 — Paineiras do Morumbi

Construção: Engenheiro Guilherme Corazza

Área do Terreno: 137.000 m<sup>2</sup>

Área Construída: 152 m<sup>2</sup>

Situação Atual: demolida

Processo Prefeitura: n. 9651/54

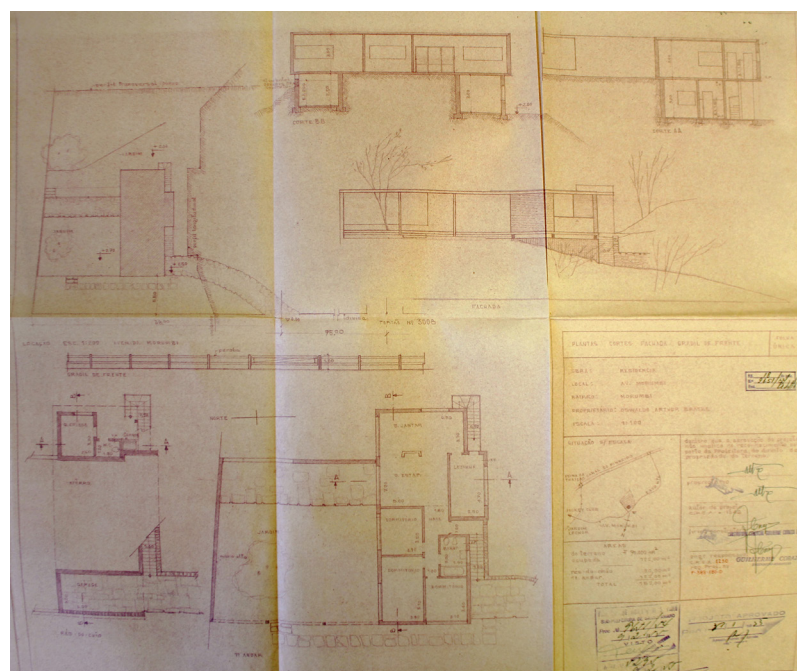
### Publicações em livros e catálogos

BRUAND, 1981, p. 284; FICHER e ACAYABA, 1982, p. 34;

SEGAWA e DOURADO, 2012, p. 133-135.

### Publicações em periódicos

*Habitat*, n. 45, 1957, p. 33; *Acrópole*, n. 231, 1958, p. 90-91.



Projeto de aprovação da Residência Joly (1953).  
Fotografia do original consultado no Arquivo Municipal  
da Processos da Prefeitura de São Paulo (CGPD-2).

## RESIDÊNCIA ARTURO PROFILI (1954-1957)

Avenida Morumbi, 2506 – Paineiras do Morumbi

Construção: Engenheiro Guilherme Corazza

Área do Terreno: 826 m<sup>2</sup>

Área Construída: 277 m<sup>2</sup>

Situação Atual: demolida

Processo Prefeitura: n. 2162/54

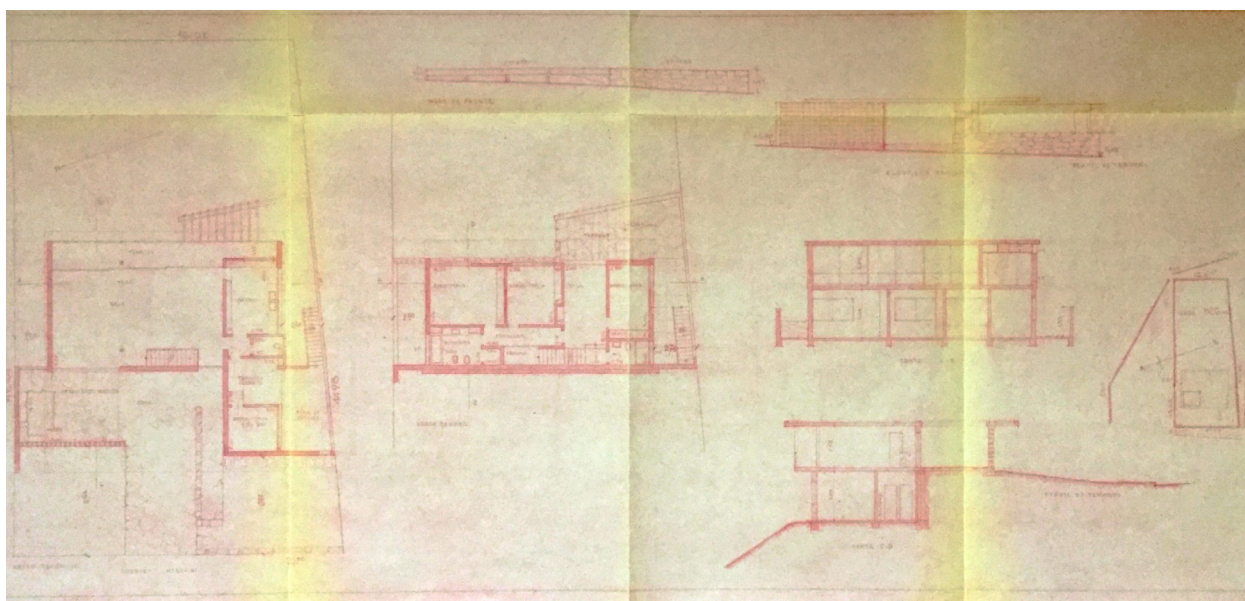
### Publicações em livros e catálogos

Não publicada.

### Publicações em periódicos

*Habitat*, n. 45, 1957, p. 34.

Projeto de aprovação da Residência Arturo Profili (1954).  
Fotografia do original consultado no Arquivo Municipal  
da Processos da Prefeitura de São Paulo (CGPD-2).





## RESIDÊNCIA PAULO NOGUEIRA NETO (1958-1960)

Rua Boa Esperança do Sul, 62 — Jardim Guedala

Construção: Engenheiro Oscar Guimarães Machado

Área do Terreno: 4.212 m<sup>2</sup>

Área Construída: 748 m<sup>2</sup>

Situação Atual: existente

Processo Prefeitura: n. 147.660 (alvará)

### Publicações em livros e catálogos

ACAYABA, 1986, p. 123-130; SEGAWA e DOURADO, 2012, p. 143-147.

### Publicações em periódicos

*Acrópole*, n. 282, 1962, p. 184-187; *Casa e Jardim*, n. 140, 1966, p. 12-18.

Projeto de aprovação da Residência Paulo Nogueira Neto (1958). Fotografia do original consultado no Arquivo Municipal da Prefeitura de São Paulo (CGPD-2).

